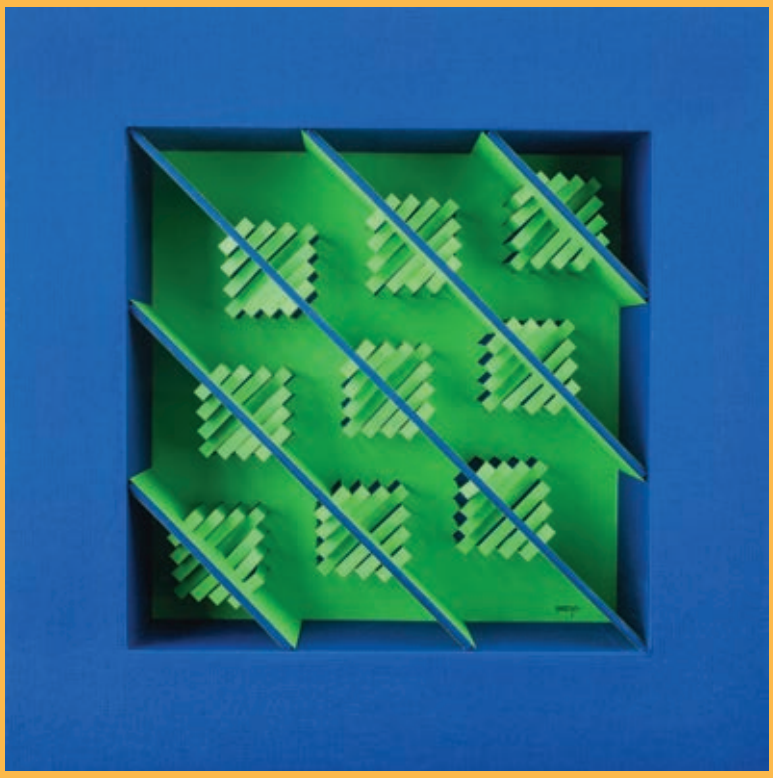
Esther Cimet S., María Elena Durán
Carmen Gómez del Campo, Eréndira Meléndez
Ana María Rodríguez, Alicia Sánchez Mejorada
Graciela Schmilchuk, Leticia Torres

La mirada ante lo invisible



Esther Cimet S.
Historiadora del arte, actriz, ensayista, traductora. Actualmente prepara un libro sobre la pintura de Julio Castellanos.

María Elena Durán
Egresada de la carrera de Historia en la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 1989 es investigadora en el Cenidiap-INBA, donde ha colaborado, entre otras, en las exposiciones *Homenaje Nacional a Carlos Mérida (1891-1984)* y *La medicina y el arte*. De 2000 a 2004 fue coordinadora del área de Documentación en la Cineteca Nacional. De 2004 a 2009 fue subdirectora de Documentación del Cenidiap.

Carmen Gómez del Campo
Investigadora en el Cenidiap-INBA. Psicoanalista con estudios de maestría en Sociología de la Cultura en la Universidad Nacional Autónoma de México y de Historia Social en la Sorbona de París. Responsable del Archivo Histórico del INBA de 1987 a 1988. Miembro del equipo responsable de crear el Archivo de Cerámica Contemporánea en México. Es actual coordinadora de la Academia de Fronteras del Cenidiap.

Eréndira Meléndez
Artista visual por la Universidad Nacional Autónoma de México, es autora de proyectos gestores de trabajo colectivo, como Abrevian Ensayos y Abrevian Videos y Sepa la Bola en Morelos. Tiene un libro y textos reflexivos acerca del diseño gráfico en México, traducidos al italiano y japonés, así como dos videos sobre la Imprenta Madero a partir de los testimonios de Vicente Rojo y Pepe Azorín. Ha sido consultora editorial, jefa de servicios culturales y en el Cenidiap-INBA, subdirectora de Investigación.

Ana María Rodríguez
Licenciada en Sociología por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Es investigadora del Cenidiap-INBA desde 1987. Responsable del Fondo Mathias Goeritz. Actualmente trabaja, junto con Leticia Torres, el tema de los vitrales que diseñó el artista alemán para varios recintos. Ha dictado conferencias y publicado un artículo sobre los vitrales de la Catedral Metropolitana. Conformó el Fondo Cerámica Contemporánea en México.

Alicia Sánchez Mejorada
Mexicana, historiadora del arte y ceramista. Académica del Cenidiap-INBA desde 1984. Sus temas de interés se enfocan en los movimientos de vanguardia del siglo XX, el surrealismo, la fotografía y los procesos de creación plástica. Como ceramista despliega en barro relatos contemporáneos con técnicas ancestrales.

Graciela Schmilchuk
Estudió Historia del Arte en Buenos Aires y Comunicación en París. En 1981 fundó los servicios educativos en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, así como la cátedra Comunicación en museos en varias instituciones. Es investigadora en el Cenidiap-INBA desde 1985.

Leticia Torres
Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana. Es investigadora del Cenidiap-INBA desde 1985. Ha publicado, en coautoría con Carmen Gómez del Campo los libros *En memoria de un rostro: Isabel Villaseñor* y *Contra la Academia de Pintura: El ¡30-30!*; con Esther Acevedo y Alicia Sánchez Mejorada la Antología completa de textos de Diego Rivera, entre otros.

La mirada ante lo invisible

Esther Cimet S., María Elena Durán
Carmen Gómez del Campo, Eréndira Meléndez
Ana María Rodríguez, Alicia Sánchez Mejorada
Graciela Schmilchuk, Leticia Torres

La mirada ante lo invisible

Director de arte
Enrique Hernández Nava

Cuidado de la edición
Marta Hernández y Juan Ariel Rodríguez Peñafiel

Asistencia editorial
Carlos Martínez G., José Luis Rojo y Amadís Ross

Formación
Marta Hernández R.

Corrección
Margarita González A.

Imagen de cubierta
Alba Rojo Cama, *Ventana*, 2013

La mirada ante lo invisible
© Esther Cimet S., María Elena Durán, Carmen Gómez del Campo, Eréndira Meléndez, Ana María Rodríguez, Alicia Sánchez Mejorada, Graciela Schmilchuk y Leticia Torres
Primera edición: 2013
D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n
Col. Chapultepec Polanco
Del. Miguel Hidalgo, 1560 México, D. F.

ISBN: 978-607-605-261-7

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

Primera mirada 9

El deseo de búsqueda sin objeto: Helen Escobedo (1934-2010) 13
Graciela Schmilchuk

La experiencia de la luz: los vitrales de Mathias Goeritz 33
Ana María Rodríguez y Leticia Torres

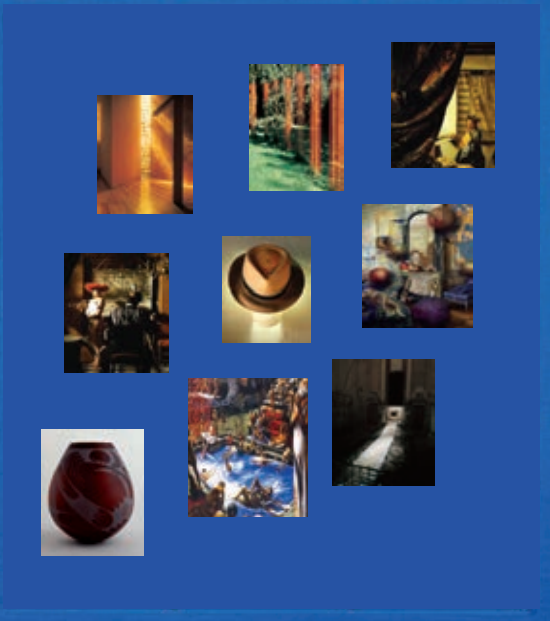
El día de San Juan según Castellanos 49
Esther Cimet S.

Peter Greenaway, intérprete de Vermeer 69
María Elena Durán

Julio Galán: el motivo del doble 85
Carmen Gómez del Campo

Mata Ortiz: las fronteras del tiempo 111
Alicia Sánchez Mejorada

Metáforas de identidad urbana. Autorretratos de Rafael López Castro 127
Eréndira Meléndez



Primera mirada

Este libro es el resultado de un trabajo colectivo y a la vez individual, realizado por los integrantes de la Academia de Fronteras del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Espacio de encuentro, de discusión y trabajo, en Fronteras confluyen distintas miradas y diversos enfoques en torno a un mismo objeto de estudio: las artes visuales. Fronteras porosas, franjas de territorios prestos a dejarse cultivar con aportes que van desde la historia del arte, la sociología, la antropología o el psicoanálisis hasta las experiencias individuales acumuladas en prácticas como el diseño, la museología, el cine o la cerámica.

Un caleidoscopio fue construido; ensamblado con los problemas propuestos por cada investigadora y por el trabajo colectivo ejecutado en torno a un interés común: mirar de cerca los misterios de la imagen y, de su correlato, la mirada. Antecedido por el estudio de la obra de dos pensadores, Georges Didi-Huberman y Walter Benjamin, las autoras partimos de una plataforma teórica compartida a cultivar su campo de estudio. No se pretendía develar los enigmas de la imagen y de aquello que la hace posible, la mirada. Más bien se trataba de construir un dispositivo (un caleidoscopio), cuyos componentes abrieran la posibilidad de mirar el objeto con el reconocimiento de la imposibilidad de capturarlo; aceptando eso que de fugaz y efímero contiene la imagen, y la posición de quien la mira. Cada quien escogió y pulió sus lentes; es decir, los conceptos y las categorías que le permitieran enfocar o bien, acercarse al objeto de su interés y ver la mirada que, desde cada objeto, le era devuelta. En cada estudio se puede apreciar el levantamiento de múltiples capas que forman, ocultan y revelan las vetas que dan aliento o aura a la obra objeto de su atención; en cada texto se abren o descubren cauces de reflexión y acercamiento al revelar ángulos y perspectivas, detalles y envolturas desde las cuales la mirada del observador es convocada, para que éste descubra lo inagotable de sus posibles significados. Los ensayos contenidos en este libro guardan en común la construcción de una propuesta metodológica única acorde al tratamiento de cada tema. Única, por

respetar el carácter abierto e inacabable de la obra de arte; por ser ella misma, materia viva y en movimiento y, por lo mismo, enigmática para quien la mira marcado por los cánones y las posibles percepciones de su tiempo. Así, este libro consigna la renuncia a la pretensión de una sola propuesta analítica para el tratamiento de la imagen: ésta es materia viva y quien la mira, también.

Alrededor de un eje analítico que, de una u otra manera, atraviesa todos los textos: la imagen y su correlato, la mirada, han sido tratadas como acontecimientos constituidos y constituyentes de umbrales y, por ende, convertidos en fronteras entre campos del pensamiento y entre campos artísticos y estéticos. La imagen, en su condición de guía y guiño, de engaño y revelación, de conjunción de espacialidades y temporalidades, es momento y lugar de encuentros de temporalidades y de apertura de lugares. La imagen, siguiendo a Georges Didi-Huberman, trastoca las nociones y categorías de análisis de una historiografía abocada a consignar lo ocurrido como si se tratara de un desenvolvimiento lineal. De entrada se torna una urdimbre compleja, hecha con los hilos que teje quien la hace aparecer, en qué momentos lo hace, con qué fundamentos y para quién o qué; pero también la mirada, al construir con sus propios hilos las tramas que la acercan o no a los misterios que la imagen le provoca.

Entre estos dos acontecimientos, imagen-mirada, se forma una frontera cuyos bordes tocan diversos territorios. Allí ya no bastan las herramientas de análisis tradicionales, más cercanas a una narrativa lineal o cronológica, o a una especie de catálogo simbólico, para dar cuenta de lo que sucede tanto en el creador como en el espectador. Diversas temporalidades se dan cita; la espacialidad y su orden se trastocan; los territorios y las fronteras hasta hace aún poco tiempo tan delimitados o definidos, se imbrican y el objeto artístico, antes reservado su estudio a los historiadores del arte, ahora convoca a más de una disciplina o campo del pensamiento a mirar, a desplegar el intento por registrar lo que la imagen hace visible y lo que guarda bajo la reserva de la invisibilidad, ésta como condición de lo visible, de lo que primero es figura para poder luego ser narrativa.

La confluencia de campos y miradas; el alejamiento de concepciones que pretendan dar cuenta de la complejidad de la obra artística desde un solo enfoque; la búsqueda de metodologías construidas junto con el objeto de estudio fueron las condiciones en las cuales se fue trabajando. Había que dar un orden para la aparición de cada texto y éste fue pautado por la cadencia de los tonos y la intuición de los autores. Así, la mirada de Graciela Schmilchuk encuentra y construye las imágenes en el intervalo entre ellas hecho visible y cala en los vacíos de las instalaciones de Helen Escobedo, percibiendo el flujo entre anhelo y locura en la artista. El lector

también podrá acercarse a tocar y a dejarse tocar por la luz que Ana Rodríguez y Leticia Torres nos ponen sobre la piel a través del manejo fino y delicado de lentes que nos acercan y revelan atmósferas insospechadas creadas por los vitrales de Mathias Goeritz. O bien, el tratamiento de Esther Cimet acerca de ese crisol de cuerpos y miradas capturadas por Lola Álvarez Bravo, recuperadas y expuestas por el pintor Julio Castellanos, en el cual tensa y teje su trayectoria como historiadora del arte de los grandes hechos con su atrevimiento por mirar el detalle y la miniatura. María Elena Durán sobrepone a la imagen en movimiento el de la imagen fija y revela cómo ésta sostiene a la otra: una manera de mostrarnos cómo la cámara de cine es un desenvolvimiento del pincel. O bien, la que esto escribe se adentra en la obra de Julio Galán y realiza un despliegue de los dobles que la habitan, y de las causas psíquicas y estéticas que la pautan. Un trabajo pone al día obras milenarias: Alicia Sánchez Mejorada indaga en el "torbellino" de las manos de Mata Ortiz, el surgimiento de un arte actual, hecho, sin embargo, con la misma tierra, con minerales, agua y fuego de sus ancestros. Eréndira Meléndez, por su parte, hace una lúdica lectura de la obra de Rafael López Castro a través de un juego poético de palabras, emulando lo que el artista realiza en su trabajo plástico. Cada texto fue afinado por la propositiva, fina y respetuosa lectura de Margarita Esther González, a ella las autoras le estamos agradecidas.

Crisol de miradas, abanico de subjetividades, orden de pensamientos entrelazados y enriquecidos gracias al diálogo, al intercambio de ideas y los "privilegios de la vista". Este libro es resultado de todo esto. Pensamos que el lector habrá de disfrutarlo, como sus autoras lo hicieron al construirlo. Algo nuevo se revela en él, algo viejo se mantiene guardando la memoria.

Carmen Gómez del Campo

El deseo de búsqueda sin objeto: Helen Escobedo (1934-2010)

Graciela Schmilchuk

¿Por qué las hojas ocupan el lugar de las hojas
y no el que queda entre las hojas?...
Poesía vertical 3, Roberto Juarroz

La imagen no es la imitación de las cosas sino el intervalo
hecho visible, la línea de fractura entre las cosas
Aby Warburg, G. Didi-Huberman

Mínimos desfases

El pan nuestro

Entreabrimos una pesada cortina negra y la respiración se altera. Cuarenta panes alargados, dispuestos paralelamente sobre un lienzo blanco plegado con primor entre cada pan, devienen camino iluminado —dentro de un espacio oscuro— que conduce a un horno-altar. Panes y lienzo limpísimo yacen sobre un amontonamiento de escombros. El impacto es fuerte, inmediato. Estamos en la capilla del ex Templo de Santa Teresa la Antigua, situada en pleno Centro Histórico de la ciudad de México, con sus calles repletas de puestos ambulantes y de cascajo resultante de trabajos en proceso, que aún evocan los del terremoto de 1985.

Escobedo eligió la capilla para su instalación, relacionándola con su percepción inmediata de ese rincón empobrecido del Centro Histórico, donde sobran detritus —que la artista recoge y utiliza— y faltan alimentos. El sitio es físico, social y cultural y activa la memoria. Escobedo trabajó con opuestos: tela planchada blanquísima y etérea bajo las *baguettes* con esas tradicionales marcas que sugieren formas barrocas; pulcro-sucio, blanco-negro, luz-sombra, lo que hay-lo que falta, adentro-afuera, muerte-renacimiento.

Los cuarenta panes del milagro cristiano están crudos, pálidos, el horno los espera. ¿Promesa de alimento y de vida? Otra imagen interfiere haciendo compleja y densa la experiencia afectiva: cadáveres alineados sobre escombros, ante un altar, lugar del sacrificio ritual. En *El pan nuestro*, el ahora y un punto del pasado hacen contacto y la chispa se produce. La imagen sería una constelación en la que se encuentran fugazmente reminiscencias del pasado y el ahora, escribía Walter Benjamin, y ese encuentro luminoso, ese movimiento de la memoria, enciende algo similar en el observador, en parte, de eso se trata el aura de la que Benjamin hablaba, lo que hace levantar la vista e incita a mirar.

Asistí a la inauguración del Ex Teresa, donde se exhibía *El pan nuestro*, en 1993. En el transcurso de la velada, entreabrí la teatral cortina negra una y otra vez, por el goce de la repetición hasta querer que todo se detuviera allí, hasta "el fin del deseo".[1] Han transcurrido diecisiete años y he vuelto a mirar muchísimas veces la mejor foto de la obra[2] para rememorar los matices de la experiencia y tal vez dejar que otros surjan, gracias al distanciamiento que marca la fotografía.

Cualquier lugar tiene características propias (topográficas, contextuales, históricas, culturales, dinámicas de uso) y quien hace arte de sitio específico realiza varias operaciones: una es "sentir el lugar", realizar la observación sensible de sus características, medirlo y verificar las condiciones e iluminación, formular preguntas, hacer algún tipo de investigación cuando es necesario, estar atento a las asociaciones y reminiscencias que se producen en su interior. Aunque la obra realce las características del lugar y haga visibles sus posibles significados previos, en realidad va mucho más allá, aporta un plus de significación y lo carga de memoria, transforma un emplazamiento determinado en sitio específico. La ex capilla vacía era ella y su historia, antes de ver *El pan nuestro*. Después, fuera cual fuese la obra ahí exhibida, en mi mente, aparecía el espectro de la de Escobedo en "el sitio donde estuvo la cosa que ha vivido el sacrificio".[3]

Benjamin construye esa imagen cuando desarrolla sus ideas sobre el carácter destructivo al que, entre otras características, le atribuye el borramiento de las huellas de la memoria de infinitos actos de opresión y violencia.

[1] Cornelius Castoriadis, *Ventana al caos,* FCE, Buenos Aires, 2008, p. 127.

[2] Para un panorama amplio de su producción, véase Graciela Schmilchuk *Helen Escobedo. Pasos en la arena*, México, Turner/CNCA/UNAM, 2002. También se encontrará una selección de fotografías en Herranz, Palacios, Schmilchuk, *Intervenciones efímeras. Natura-cultura. Una metodología inspirada en la obra de Helen Escobedo*, MAM, 2010, publicación realizada con motivo de la muestra retrospectiva *Helen Escobedo. A escala humana*, que curé en ese recinto (abril-septiembre 2010).

[3] Walter Benjamin, "El carácter destructivo", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, p. 161.

Helen Escobedo, *El pan nuestro*, 1993, instalación efímera, Ex Teresa Arte Actual.

Sin embargo, sería meramente obvio referirse a esta obra por su afán de justicia social, o de duelo por las víctimas del terremoto. Lo que la constituye surge quizás de mínimos desfases, por ejemplo, el color cadavérico inesperado del pan.

Me pregunto si podrán compartir estas líneas sólo quienes estuvieron presentes en la exposición. ¿Será capaz la foto —documentación de una obra de sitio específico— ligada a mi relato, de suscitar experiencias estéticas? La reproducción fotográfica de obras artísticas resulta reductiva, ayuda a alcanzar "ese grado de dominio… sin el cual no sabría utilizar…[el original]".[4] El problema planteado en diversos ensayos,[5] por el filósofo acerca del aura, permanece abierto.

[4] Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", en *ibidem,* p. 79.

[5] "El arte en la era de la reproductibilidad técnica", "Pequeña historia de la fotografía" y "El carácter destructivo", Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, *op. cit.*, entre otros.

La muerte de la ciudad

Están y no están, son y no son. Hay hombres que comienzan el día empujando un carrito metálico sobre el que descansa un viejo barril vacío y una escoba hecha de ramas secas. Al cabo de unas horas, el carrito desaparece bajo la acumulación insólita de bultos pletóricos colgados, amarrados con extrema habilidad: verdaderas esculturas efímeras de Venus prehistóricas que se contonean pausadamente por la ciudad de México. La mirada de la artista tridimensional se fascina con la forma, con la destreza de los recolectores de basura sin sueldo fijo, los respeta. El sistema de recolección es insuficiente y primitivo para la producción de basura de una megalópolis, la basura contamina, la calidad de vida desciende, el problema es ambiental.

Helen Escobedo, *La muerte de la ciudad*, 1990, pastel.

Escobedo hizo dibujos al pastel, de trazo libre, abierto, llenos de afectividad y gracia; no un carrito sino varios, muchos, un ejército de carritos antropomorfos. Los bultos dibujados "caminan" con sus ruedas, como sobrevivientes de *La muerte de la ciudad*, o devienen elocuentes testigos mudos de la finitud. El trabajador, nosotros, la basura, la ciudad, todo está ahí, aunque no su representación. En la contraposición entre desamparo, desastre, humor y laboriosidad algo acontece. Los carritos se ven humanos, haciendo más sutil y duradero su sentido inquietante.

Para la instalación que realizó en el mismo espacio (Galería del Centro Libanés, México DF, 1990) reunió cuanta basura inorgánica pudo, papel periódico viejo, bolsas de plástico, así como hojas y ramas secas. Hace tiempo, la artista acuñó un término: *muchismo*, en el que ha condensado tanto su anhelo de trabajar con masas considerables de materiales para intervenir grandes espacios de manera visible, significativa, como el placer que las acumulaciones le producían. Puro deseo inacabable. Muchismo que asocio a exuberancia, a gasto improductivo —como lo es la creación artística— a derroche absoluto.[6] En las sociedades antiguas el derroche se situaba en el sacrificio y el don, experiencias, según Georges Bataille, destinadas a devolver intimidad, soberanía y libertad al ser humano que acepta el riesgo de darse a sí mismo. Es el goce que llega cuando se ponen en juego todas las posibilidades. El carácter efímero de la instalación niega la utilidad, se resiste a ser cosa, acepta fugazmente su objetualización.

En *Ventana al caos*, el autor aborda extensamente el problema de la mimesis, y niega su existencia en el arte. Su ejemplo más elocuente es la novela *El proceso* de Kafka, a la que caracteriza como una aparente descripción "mimética" de la burocracia cotidiana. Sin embargo, gracias a mínimos desfases, a pequeños despegues de esa realidad de la que toma datos básicos, Kafka crea un mundo nuevo, una obra literaria única.

Georges Didi-Huberman escribe, en consonancia con Aby Warburg, que la imagen no es la imitación de las cosas sino el intervalo entre ellas hecho visible, y coincide en este punto con Castoriadis. Las obras —las buenas— dan pistas para que la mirada afectiva cale en tal intervalo o tal fisura, pero la mirada no sólo encuentra indicios dados, también los crea como portadora de tiempos y espacios propios, a veces diferentes de los del artista.

La instalación *El pan nuestro*, así como el dibujo de la serie *La muerte de la ciudad* al que hice referencia, se apartan de la representación gracias a mínimos desfases. Los referentes compartidos con todo mundo (*baguettes*, escombros, basura) logran que muchas piezas de Escobedo parezcan tan asequibles como lo son en la actualidad las de los impresionistas o una pintura de Rafael. No generan temor a no comprender, sino emociones, curiosidad y preguntas.

[6] George Bataille, *La parte maldita. Ensayo de economía general*, Los cuarenta, Buenos Aires, 2007.

De umbrales

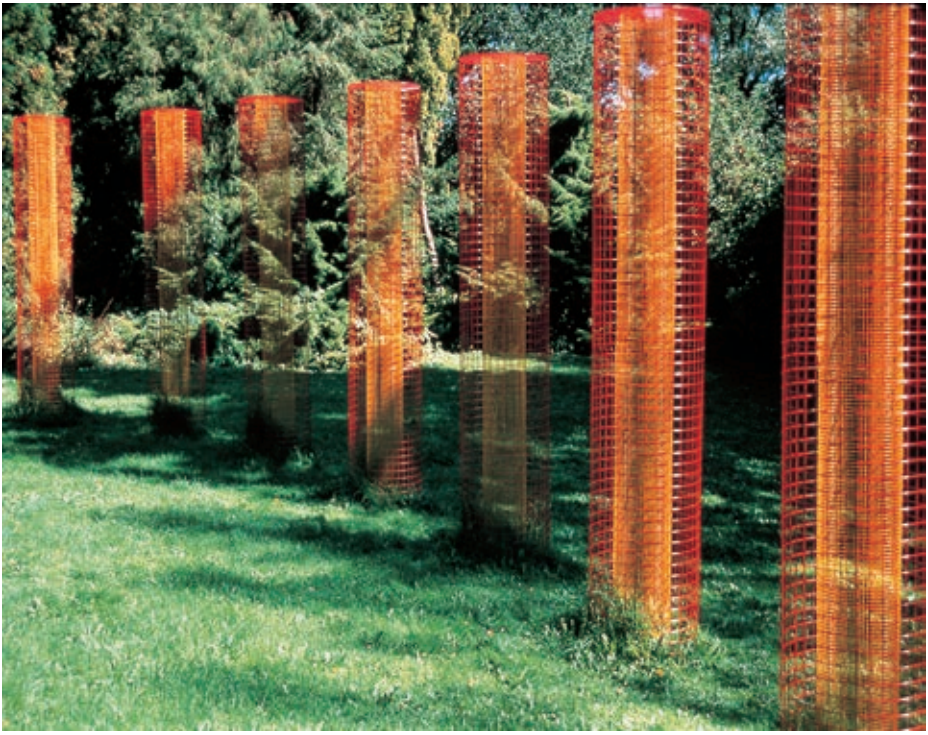
Escobedo abre muros, puertas, ventanas o corredores, utilizando sistemáticamente espacios negativos y materiales aptos para el fluir de la luz y del aire. En el intuitivo diseño de su primera casa en la Av. San Jerónimo del sur de la ciudad de México (1967-1968), puertas y ventanas, tanto como sus vanos, han sido motivo de especial atención. Una puerta de acceso a un patio interior tiene forma de ojo de cerradura. La artista creó y organizó espacios de uso común interiores, varios patios y callejuelas y al mismo tiempo lugares de intimidad, sin que la sensación de libre circulación se cancelara. Sin embargo, puertas y ventanas son aberturas y cerramientos en el vocabulario de los constructores. Su ser umbral hacia (otro espacio) depende de lo que convenga al anfitrión; la apertura —la hospitalidad— siempre es condicionada,[7] aunque a veces los obstáculos sean intangibles, como en miles de kilómetros de líneas fronterizas.

Muchos de sus ambientes tridimensionales (muros dinámicos)[8] de los años sesenta y setenta consistían en paneles de triplay laqueados (2.40 m de alto), articulados entre sí de manera que los vacíos tuvieran tanta presencia como los llenos, que fuesen piezas penetrables corporal y/o visualmente, no para vivir su interior sino para proponer al observador participante otra relación con el espacio, con el mundo, desde y alrededor de la obra, en una operación centrífuga. En esas obras, y en tantas otras, ciertas emociones vibran como bajo continuo: el impulso de libertad como rechazo al encierro, un "gesto", el de abarcar y asir la vastedad (toda la luz, campos inmensos de girasoles, bosques, mares, incendios, toda la basura…). Gesto con el que desafiaba los límites de lo posible (físico, económico, técnico); si el deseo hipotéticamente se cumpliese sería sólo para encontrar la muerte por exceso, de luz, de fuego, de agua…

Las aberturas de los ambientes o las arquitecturas no sólo brindan libertad, color y alegría, no sólo dan paso, también dejan entrever vacíos, incertidumbre, como si vivir sin certezas fuese la única forma de libertad.

[7] Georges Derrida, *La hospitalidad*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2006.

[8] El MAM cuenta en su colección con *Oda a las cuatro estaciones,* de 1967, de 2.40 m de altura, y *Unión Círculo*, de 1968, con 2.20 m de altura.



Helen Escobedo, *El espíritu de los árboles*, 1990, instalación.
Col. del Museo Ordrupgaard, Dinamarca.

¿Ve algo que no vemos?

La obra de arte… hace existir un mundo que es el suyo propio,
y al mismo tiempo… presenta el ser… el Caos,
el Abismo, el Sin fondo. Ella lo representa
sin simbolización y sin alegorías.
Castoriadis

Acaso sea el juego que toda obra de arte inicia, no el artista sino la obra, un desafío para el creador mismo y para nosotros. ¿Qué se impone a la mirada y logra desencadenar una intensa movilización de la afectividad?

Cilindros sencillos, dobles o triples de malla de acero de diversos tamaños y solidez producidos industrialmente: desde malla de gallinero hasta gruesas varillas bien cimentadas por ingenieros en Jerusalén (Talpiot, 1986) o en México DF (IPN, 2010, cerca del Planetario). Este tipo de soporte —banal e impersonal— fue pintado en cada ocasión con laca amarilla y roja. La elección del lugar es clave, la altura, la presencia de cemento o plantas alrededor, la dimensión del espacio, la distancia de visibilidad, si los transeúntes van a pie o en transporte, la calidad del aire, la posición de la Tierra respecto al Sol, etcétera. El soporte permite numerosos aconteceres que lo exceden, al fin y al cabo es puro esqueleto, es ausencia de vida que por su transparencia deja ver la vida.

Desplazamiento

Las vibraciones de la luz devienen el objeto artístico, la materia sólida —soporte coloreado— se desvanece transformándose a cada instante con el movimiento del follaje impulsado por el viento, con el paso de nubes, con la lluvia o con las luces del transporte automotor desde el atardecer. Cada momento es irrepetible. La obra demanda, además, permanencia y espera para ver los cambios del tiempo en ella, para verla desvanecerse y reaparecer. Unos instantes percibimos el color del esqueleto interior, otros del exterior, ya que son diferentes; en otros aún, sólo unos fragmentos.

¿Qué ve la obra que tú o yo no vemos? Intervalos, luz-color inasible y cambiante aunque la pieza sea duradera. Intervalos, ya que no pretende ponerse en evidencia como objeto ni tampoco mostrar algo del entorno. Intervalos entonces, y su propia desmaterialización, su desaparición.

Hacer visible el intervalo

Hay una foto tomada por Escobedo, no sé dónde ni cuándo, pero pensé en ella al leer nuevamente las reflexiones de Benjamin sobre el carácter destructivo. Veo en la foto, en primer plano, una grieta en la piedra volviéndose camino, una herida gigante que conduce a un extenso paisaje. Entre el camino y el paisaje, la grieta y la belleza, aparece un límite tal vez infranqueable: abismo, peligro de muerte. ¿Cuál es la presencia que se impone a la mirada de la artista: el camino en sí, el paisaje, el lanzarse al vacío…?

Helen Escobedo, *Mortaja para las ballenas*, 1990, dibujo a tinta.

Ballenas

Dos volúmenes apenas sugeridos por un curvarse de trazos que ritman el dibujo-*collage*. El reconocimiento que puede ser inmediato: ballenas inertes. Inmóviles, los volúmenes se alinean en la inmensidad. Grafismos gruesos, sueltos, emotivos, blanco sobre negro y gris oscuro, unen sutilmente los volúmenes. *Mortaja para las ballenas* reza el título y parece revelarlo todo: la trágica muerte de los mamíferos gigantes varados en alguna playa, tal vez de Baja California; el alegato ecologista por el peligro de extinción de la especie. ¿Eso es lo que conmueve?

La posición de los cuerpos es ligeramente divergente. Se organiza así una perspectiva invertida gracias a la cual cada animal nadaría hacia su liberación, más allá del horizonte limitado del dibujo, hacia el agua hecha de trazos tan similares a los de la mortaja, no hacia un punto de fuga.

Dos sujetos atrapados y, entre ellos, un espacio sin historia ni anécdota.

Otros vacíos movilizan la mirada: celosía entreabierta, luz y sombra, desde un adentro se activa el "*voyeur*" de formas orgánicas sensuales. Irrumpe una colisión de significados.

H. Escobedo, *Viaje infinito*, 2006, instalación efímera, MNFFMM, Puebla.

Viaje infinito

Unas decenas de metros de vía férrea en desuso descansan junto al andén de la antigua estación de trenes de la ciudad de Puebla, convertida en Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos en 1985. En 2006, desde el andén, Helen ve trenes y locomotoras que ya no viajan. Más allá el amplísimo jardín, los árboles, el cielo. Cada día, Escobedo dibuja —juguetona y obsesiva—— numerosas vías sobre papel, unas paralelas, otras curvas o cruzándose, unas que transcurren apacibles, otras que rozan catástrofes. No representa trenes, las vías le bastan para evocar las imágenes de todo tipo de máquinas, viajes y experiencias.

Regresa al andén y a la vía trunca, en desuso. Anhela, imagina el viaje más largo. Coloca un gran espejo vertical en uno de los extremos de la vía para prolongarla al infinito. El reflejo desobedece, se resiste a la geometría y su lógica, abre caminos que sólo los sueños o la locura pueden recorrer. Los durmientes se tornan inquietantes. Surge la experiencia de otro espacio-tiempo, donde lo dado se vuelve extrañamiento "haciendo de lo mismo otra cosa".[9] La vía con una direccionalidad clara se descompone en lugar de desasosiego y de no retorno. Si por momentos esta imagen evoca el campo de concentración de Auschwitz, experiencia de la racionalidad aniquilada, en otros, es pasaje a la diferencia.

Predicciones (1989)

Los procesos creativos son tan importantes como la pieza final. Helen pensaba —el pensamiento irracional artístico— dibujando, recortando imágenes de revistas, tomando fotos. A veces intervenía las fotos con dibujos, rehacía paisajes urbanos o naturales, pero era el *collage* su técnica privilegiada. Al relacionar entre sí imágenes dispares, surgen composiciones o, mejor dicho, constelaciones inesperadas para ella misma.

Algunas veces vi la obra al pasar, sombría, sí, pero con una abertura vertical luminosa que a lo lejos me apaciguaba. Finalmente un día la miré en detalle y me sorprendió el abigarramiento —inusual en la gráfica de Escobedo— de signos y elementos. Cantidad de cruces y crucificados que se escalonan desordenadamente en un plano con perspectiva rebatida, tanto en la sección izquierda como en la

[9] María Inés García Canal, "Umbrales: zona de incertidumbres y sombras", en *Revista de la Universidad de Cuenca. Anales. Ciencias Sociales*, tomo 52, junio de 2007, pp. 25-33.

derecha. En la parte superior de ambas, las cruces se confunden con estructuras difuminadas. Todo sucede sobre pastizales quemados, algo arrasó la vida ahí. A la izquierda, abajo, se adivina la copa de un árbol y, en lugar de su tronco, una cruz. La sección media —vertical— del *collage* es luminosa: abajo, una masa de elementos orgánicos, con su propia línea de horizonte, se desplaza de derecha a izquierda, enlazando las tres secciones… corderos, una manada inmensa de corderos invade el campo de crucificados, se confunde con la difusa copa del árbol, se abalanza hacia su propio sacrificio.

El ateísmo de Helen no impide el cruce de reminiscencias con un instante de su ahora: surgen imágenes de la iconografía cristiana en una composición apocalíptica estrictamente personal y, de manera simultánea, detalles de humor inesperados, como los cuerpos bizarros de varios de los crucificados, la posición en que los pegó. ¿Cómo no habría de extrañarse la artista de lo que nacía de sus manos y de asociaciones que apenas comprendía?

La sección media ofrece dos horizontes superpuestos, lejanos entre sí. El superior muestra unas máquinas extractoras de petróleo y dos escaleras sin función aparente. En 1982 bajaba el precio del barril de petróleo mexicano, en cuya alta cotización se había apoyado la economía de los años previos. Se duplicaba el precio del dólar, aumentaba exageradamente la deuda externa y el entonces Presidente culpó a los bancos de favorecer la fuga de capitales, por lo cual nacionalizó la banca. Estalló una fuerte crisis, misma que desató la entrada al neoliberalismo salvaje y la desregulación del Estado. Mientras, se incrementaba la tasa de desempleo, se reducían sorpresivamente los presupuestos para educación y cultura y se interrumpían los encargos para obra monumental. Escobedo regresa a su taller. Algo de esas crisis —y quizás otra de tipo más personal— se manifiesta en este *collage*: *Predicciones* de catástrofes ya acontecidas y por venir, imágenes de algún pasado remoto entretejidas con un presente de destrucción.

En el centro, entre los dos horizontes, se interrumpe el abigarramiento, hay un claro, un vacío adonde la mirada se desliza una y otra vez, buscando respirar, un ilusorio refugio; encuentra, sin embargo, una zona de incertidumbre, un espacio vincular, no sólo porque por debajo de la nada los corderos se desplazan, sino porque en esa nada parece condensarse lo innombrable: el plano descriptivo de las escenas no bastaría para desestabilizarnos si ese silencio no se manifestara.

Helen Escobedo, *Predicciones*, 1989, dibujo-*collage*.

Del deseo de búsqueda sin objeto

El lugar, no cualquier lugar, buscaba la artista para concebir obras efímeras. Un lugar que deviniera sitio específico. En alguna parte del mundo alguien la invitaba a realizar una pieza con libertad. El primer paso era conocer el espacio donde la invitaban, en México o en cualquier rincón del mundo. Realizar un breve viaje de reconocimiento para buscar o encontrar el sitio más adecuado, con el apoyo de los anfitriones; dar una conferencia sobre su propia obra y su manera de trabajar, en general con la finalidad de atraer asistentes voluntarios; informarse sobre las características económicas, sociales y culturales de la región, detectar informantes; indagar acerca de los materiales más abundantes y baratos en la zona, de desecho industrial o natural y, según el caso, realizar campañas para obtener el préstamo o la donación de los mismos. El segundo paso implicaba regresar a su taller y permitir la gestación del concepto, dibujar, tomar fotos, leer poesía, dejarse fluir. El tercer paso, por fin,

era acudir nuevamente al lugar, fijándose un límite máximo de un par de semanas. Lapso poco oneroso para el anfitrión de una artista sin caprichos, pero estrecho para la creadora, ¿por qué desafiarse y constreñirse de esta manera? Llevaba consigo el concepto y el tema, a veces la posible solución visual. Pero en general no todavía, faltaba saber cuánto material obtendría, cuántos voluntarios efectivamente se presentarían a trabajar, cuáles ideas le aportarían ellos, etcétera. Las soluciones llegaban *in situ*, durante el trabajo febril diurno, los sueños nocturnos, los despertares con nuevas ideas e interrogantes, el diálogo constante, la intuición sin obstáculos, usando a su favor los límites preestablecidos (presupuesto, espacio, duración del proceso) para ayudarse a concretar, a producir y a inaugurar sin dejar cabos sueltos. Reducción del tiempo e implosión de energía en juego, creatividad en condiciones de riesgo —de posibles imperfecciones técnicas—, sin sometimiento a reglas del mercado, de la crítica o de la mirada siempre asombrada y muchas veces irónica de otros artistas.

Algo similar ocurría cuando la invitaban a impartir un taller sobre instalaciones efímeras de sitio específico, ya fuera en escuelas de arte o para artistas. En estos casos, los niveles de incertidumbre se incrementaban: no existían lugares preseleccionados y los presupuestos eran reducidos. Pero lo más difícil era lograr que los asistentes trabajaran colectivamente o en pequeños grupos, ya que nuestra artista vivió convencida de que ésa era la manera de potenciar la creatividad y la energía para realizar piezas de gran escala y envergadura. De hecho, más que el resultado, le importaba el proceso. Ni los artistas ni los estudiantes de arte están habituados a tal cooperación.

En la mayoría de los talleres, los asistentes desesperaban, parecían seguros de que no llegarían a nada y, en cuestión de horas las condiciones se revertían y veían nacer algo sorprendente, que ninguno hubiera podido conseguir de manera individual. La experiencia de creación colectiva del Centro del Espacio Escultórico había marcado a Escobedo de manera indeleble. Pero fue aún más allá. La pieza resultante del trabajo en taller se exponía durante un tiempo, a conciencia de que era efímera, pero esa conciencia era parcial: a veces los estudiantes, otra los organizadores pretendieron hacerlas duraderas y también vendibles. Y Helen no cedía un ápice: lo efímero debía perecer, sólo pueden conservarse registros.

Si revisamos la documentación gráfica de sus instalaciones percibimos los saltos de un material a otro —de la paja al pasto, del pasto a ramas secas y a la malla de acero o a paraguas inservibles—; de un tema a otro, incendios, desaparición de especies animales, privación de libertad, derechos humanos… ¿Se trata de investigación, búsqueda o acaso de falta de claridad formal o conceptual? A mi modo de ver, son gestos de apertura, transgresión sistemática de los límites internos, de cualquier

certeza; gesto que no se opone a nada, "que es pura fuerza de impulso".[10] No es casual que sea Escobedo la artista mexicana que, gracias a su supuesta inestabilidad, condensa en su obra todas las características del arte contemporáneo y que haya sido el puente entre la Ruptura, Mathias Goeritz y el neoconceptualismo posterior.[11]

La obra fuera de sí

En la producción diversa e imprevisible de Escobedo hay una constelación de obras, acciones, ideas, gestos y actitudes que aglutina cambios multidimensionales con repercusiones en la escena del arte en México. La noción de obra de arte autónoma y encerrada en sí misma, transportable y exhibible en cualquier museo o galería, como lo fueron los bronces de formato pequeño y mediano que la artista realizó entre 1955 y 1966, fue rápidamente dejada de lado para abrirse hacia horizontes inesperados en los espacios públicos como escenario fecundo para la creación a gran escala e incidir en la calidad material y estética de la vida cotidiana de los ciudadanos. Tal utopía la orientó, además, al diseño arquitectónico y a pequeños proyectos urbanísticos. No obstante, su manera de crear no fue sólo afirmativa: cantidad de bocetos, dibujos, *collages* o fotos intervenidas dan cuenta de una fuerte visión crítica sobre las facetas diversas —y a veces contraproducentes— que implican muchas esculturas monumentales en el espacio público. En la misma práctica de la artista y en sus declaraciones percibimos el giro: cuando hacía ambientaciones con planchas de triplay insistía en que debían verse *sólo* como ejemplos de lo que cualquier persona emprendedora podía hacer en su casa, quería que se fabricasen en serie, en cualquier dimensión y en los colores necesarios al ambiente en que fuesen colocadas; que sirvieran como elementos decorativos, como muros estructurales o como juguetes. Tres años más tarde, haría en hierro *Ambiente gráfico*, obra monumental a la que prefería concebir como una maqueta de lo que podría ser un salón en un jardín de niños, donde la gráfica fuera tal vez parte del aprendizaje.

Cada "obra" era concebida como apenas una idea materializada, o como ejemplo para otra posible —y no necesariamente suya—, como parte de un proceso y de una reflexión que se abre al relevo propio o de otros. Ese giro fundamental adhiere además a la factura de múltiples y de la producción en serie, en auge en los años

[10] *Idem*.

[11] Marta Palau, de la misma edad que Escobedo pero con una trayectoria muy diferente, es otra artista puente.

setenta, al desmonte del valor exclusivo de la obra de arte única y a proponer nuevas funciones sociales. Ideas, gestos y actitudes que se plasman, por ejemplo, en los objetos que diseñó para las costureras que perdieron su fuente de trabajo por el terremoto de 1985. Como varios otros artistas, trabajó codo a codo con las damnificadas haciendo muñecos que ellas podían coser a mano tantas veces como compradores hubiera.

Cuando la artista se dedicó casi exclusivamente a realizar instalaciones e intervenciones efímeras —invendibles— desde mediados de los años ochenta, sola o en equipo, la noción de obra se desplazó con claridad hacia la de procesos y actos creativos en sitios específicos.

Tales desplazamientos en la noción de obra de arte articulan tanto utopías de la modernidad (constructivismo y Bauhaus) como cuestionamientos contemporáneos del arte como institución (las vertientes neodadaístas antimercantilistas y lúdicas de Allan Kaprow, de Fluxus) en los que la experiencia se vuelve más importante que el objeto artístico, en otro intento de restituir trascendencia al arte.[12]

Imágenes pregnantes

Una forma pregnante recorre su obra: la de un andador o sendero que se despliega suavemente. Puede ser plano o tener el relieve dado por los objetos que lo componen, por ejemplo, basura inorgánica en una instalación en el bosque de Chapultepec, *baguettes* en *El pan nuestro*, o en tantos dibujos e instalaciones, cadáveres alineados unos junto a otros, hechos en arena, ramas secas o desechos de cerámica; o bien estructuras metálicas como la *Cóatl* del Espacio Escultórico. Encuentro la misma forma en el montaje vertical de elementos: tanto columnas de madera o de malla de alambre que generan la experiencia del bosque o del pasaje como de las dramáticas marchas de refugiados o desplazados por catástrofes políticas y naturales, como en *Éxodos*, 101 figuras que "marchan" desde la Alameda Central, pasando por el emblemático Hemiciclo a Juárez hasta llegar a la puerta de la Secretaría de Relaciones Exteriores mexicana, octubre a diciembre 2009, o también ya en 2011 las mismas figuras en camino al Refugio para Migrantes en Ixtepec, Oaxaca, donde descansan unas horas los trabajadores llegados en tren desde América Central en su paso hacia

[12] Jorge Reynoso Pohlenz, *Estar y no estar*, catálogo, México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, 2000.

Estados Unidos. Al bajar del tren para dirigirse al refugio, los trabajadores se identifican física y simbólicamente con *Éxodos*.

La forma mencionada actúa a veces como estructura, otras como imagen, esa que nace de los intervalos, de los intersticios. No atrapa nuestra mirada por ser tal, ya que no se ofrece como tema ni como núcleo central, y sin embargo permea y organiza nuestra mirada: es el pasaje por el que podemos transitar de una experiencia a otra, el que sugiere el fluir de la vida y el camino de la muerte aceptada. Ya sea horizontal o vertical, el despliegue se produce no sólo en el espacio sino en el tiempo. No hay un elemento sino muchos. Se trata de estructuras compuestas por series (de marcos, de tubos, de cuerpos, etc.), que, a pesar de su base geométrica, asocio con exuberancia. La exuberancia estaría relacionada con el deleite que sólo surge de ciertas acumulaciones: no un girasol sino un campo de girasoles, no un marco sino muchísimos marcos.

Las series de elementos nunca son compactas, sino que dan un lugar privilegiado al vacío, al espacio negativo. Tanto de manera real como virtual, las piezas generan imágenes de presencia y ausencia. Al mismo tiempo que crea formas, la artista las desmaterializa hasta el punto de devenir vibración de la luz-color (Nueva Zelanda, 1971).

El carácter efímero de sus instalaciones, y la cada vez mayor desmaterialización de las obras revela a Helen como una creadora que sin pretender provocar o armar revuelo, llegó a la disolución del objeto artístico como fetiche y como mercancía.

Apelo nuevamente a Walter Benjamin cuando escribía "El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes".

Si para Benjamin, despejar, generar espacio vacío significaba eliminar el testimonio, la prueba, la memoria revolucionaria, esa que da la fuerza, el impulso para emprender acciones de cambio, de hacer justicia con quienes sufrieron la injusticia y la opresión, para Escobedo, despejar ha implicado libertad y disponibilidad para crear un ahora mejor, sin lastres impuestos por poderes arbitrarios. Escobedo no sólo veía caminos sino que vivía abriendo caminos. Helen Escobedo dedicó más de cuarenta años a explorar y arriesgar, alerta a su intuición, esa que le hacía soportar la constante extrañeza ante sus creaciones.

Bibliohemerografía

Aguirre Jesús, prólogo de W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.
Didi-huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
— *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo ed., Buenos Aires, 2006.
Sarlo, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, México, Buenos Aires, fce, 2a. ed. 2006.
Trías, Eugenio, *Lógica del límite*, Barcelona, Ensayos, 1991.

Helen Escobedo, *Éxodos*, 2011, instalada en el albergue Hermanos en el Camino, Ixtepec, Oaxaca.

Helen Escobedo, *Éxodos*, 2011, instalada en el albergue Hermanos en el Camino, junto al tren *La Bestia*, Ixtepec, Oaxaca.

Fotos: Samuel Mesinas

Foto: Armando Salas Portugal © Barragan Foundation/2012, ProLitteris, Zurich.

La experiencia de la luz: los vitrales de Mathias Goeritz

Ana María Rodríguez
Leticia Torres

Porque la imagen *designa, en Benjamin, algo distinto a una imaginería, una* picture*, una ilustración figurativa. La imagen es primero un* cristal de tiempo*, la forma, construida y resplandeciente a la vez, de un choque fulgurante donde "el Otrora", escribe Benjamin, "encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación"...*[1]

En la vasta obra que realizó Mathias Goeritz en México se encuentra una serie de diseños para vitrales, que invita a realizar investigaciones sobre el trabajo del artista en este campo. Pensar este tema no sólo es contemplar sus aspectos técnicos y formales, sino también referirse a los contextos históricos y artísticos, así como reflexionar sobre sus significados estético-místicos.

Al sumergirnos en el Archivo Goeritz[2] hallamos algunas notas que contienen datos relevantes (fechas, medidas, cantidades) sobre sus vitrales para diversos templos, sin embargo, pocas menciones hay de la obra lumínica en los estudios monográficos sobre el escultor o en las historias del arte. Este hecho nos llamó la atención pues los vitrales alumbran espacios como los de las catedrales de México y Cuernavaca, o los de las iglesias de Tlaltelolco, Azcapotzalco o San Lorenzo, visitados por gran variedad de personas con diversos intereses, no obstante sólo algunas se percatan de su existencia.

Con poco material documental nos dimos a la tarea de recorrer cada uno de estos sitios con el fin de indagar las intensiones de Goeritz de trabajar vitrales y observar los diversos resultados estéticos de sus propuestas. Deambular por todos esos recintos nos permitió descubrir que estábamos frente a obras complejas que

[1] Georges Didi-Huberman, "La imagen aura", en *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Ediciones Adriana Hidalgo, 2006, p. 339.
[2] Ubicado en el Fondo Documental Mathias Goeritz en el Archivo del Cenidiap-INBA.

encierran varios propósitos y responden a diversas problemáticas, pues cada uno de estos lugares tiene su historia que contar. Los recorridos obligaron a cuestionarnos sobre aspectos fundamentales de la creación de vitrales, como las amplias y variadas posibilidades que ofrece el trabajo con la luz; las intervenciones del color y sus matices; la técnica que implica tanto el uso de materiales diferentes como la colaboración del trabajo colectivo entre artista y artesano. También reflexionamos sobre sus significados.

Entre todo este repertorio de lugares, todos ellos construcciones antiguas de la época virreinal, nos encontramos con una pequeña capilla, enclavada en el corazón del antiguo pueblo de Tlalpan,[3] que a diferencia de los demás, fue construida entre los últimos años cincuenta y principios de los sesenta del siglo pasado por el arquitecto Luis Barragán, y cuya intervención de Goeritz parecía poco relevante, pues las referencias a este sitio ubicaban más el trabajo arquitectónico que la propuesta artística integral que implica el conjunto.

Llegamos una mañana al convento y al traspasar el portón de madera nos internamos en un pequeño patio donde fuimos sorprendidas por un ambiente de serenidad. Al silencio lo acompañaba un tenue murmullo del fluir del agua que se deslizaba sobre las paredes negras de una pileta de piedra al estilo Barragán enmarcada por una celosía de color amarillo reflejada en el agua cristalina, generando un juego armónico de cadencias sonoras y visualidades.

Enredaderas desordenadas cubren uno de los muros en el que se asoma en la esquina una pequeña ventana-vitral. Al fondo, una enorme cruz blanca invade el otro muro, pared que marca el fin del patio dándole su lugar a la entrada de la Capilla. Recorrimos el pasillo que lleva hasta la sencilla puerta de madera decorada con una ventana cuyo cristal de color rojo intenso nos anunciaba la cercanía al reencuentro con nuestra sensibilidad, convocada por la obra artística de las Capuchinas.

Así fue como descubrimos que el primer contacto con las atmósferas provocadas por los vitrales de Mathias Goeritz genera sensaciones-emociones; resonancias inasibles, inatrapables, que permanecen en la memoria; evocaciones primigenias, infigurables, invitándonos a cuestionar si es ese instante, ese preciso fragmento de tiempo, la vivencia de un acto estético, y si esas sensaciones emanan del roce con la esencia de lo espiritual.

[3] La Capilla del Convento de las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María se encuentra en la calle Miguel Hidalgo núm. 43, entre Mariano Matamoros y Magisterio Nacional.

La intención de Mathias Goeritz al construir vitrales fue crear ambientes dinámicos bañados de luz trastocada por su paso a través de vidrios de colores conceptualmente elegidos. Mas no es la forma de la estructura del vitral, ni el color del vidrio lo que invita a abrir una mirada interior que potencie todos los sentidos; tampoco es lo figural lo que remite a tiempos primigenios, sino las sensaciones condensadas que se generan al contacto con ese ambiente, que cristaliza o concreta su propuesta artística; percepciones que llevan a evocaciones de huellas de tiempos remotos. Si la luz se refracta en colores, los vitrales de Goeritz refractan los sentidos por las fuerzas que, como señala Gilles Deleuze: "están en estrecha relación con la sensación: [pues] es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación".[4] ¿Es acaso esa fuerza la que nos lleva a la experiencia aurática y a cuestionar la existencia y los secretos de la espiritualidad? ¿Será todo ello, eso que Didi-Huberman describe como el relámpago que forma una constelación gracias al encuentro del Otrora con el Ahora, hallazgo a través de sensaciones con huellas profundas que cada ser humano, desde el inicio de los tiempos, fue dejando a lo largo del camino y que nos convoca hasta nuestros días?

Goeritz elaboró siete vitrales para la capilla de las Capuchinas Sacramentarias en 1963, e inició sus intervenciones en iglesias virreinales a partir de 1954,[5] época muy corta, por cierto, de apertura de la Iglesia católica hacia miradas y posibilidades diversas gracias al movimiento de la llamada Teología de la Liberación y a los postulados tanto de la Encíclica *Mediator Dei* como del Concilio Vaticano II, que entre otras cosas propiciaron la modernización en la decoración de algunos templos antiguos. Época también del auge de la integración plástica,[6] movimiento artístico dentro del cual Mathias Goeritz propuso la Arquitectura Emocional en la que conjugó por primera vez sus ideas éticas y estéticas que desarrollaría plenamente en la construcción del Museo Experimental El Eco. A esta obra la acompañó un

[4] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002, p. 63.

[5] En la Parroquia de San Lorenzo Mártir, en las Catedrales Metropolitana (1960) y de Cuernavaca, Morelos (1963); en la Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago en Azcapotzalco y en la Iglesia de Santiago Tlaltelolco (1964), entre otros. No sólo intervino en templos de culto católico, sino que también colaboró en la decoración de la contemporánea Sinagoga Maguen David en Polanco, Distrito Federal (1962), y realizó vitrales para casas particulares y diversas instituciones como el del Club de Industriales, entre los más importantes. De ellos nos ocuparemos en una próxima publicación.

[6] Su objetivo medular consistía en impulsar el trabajo entre artistas y arquitectos desde la concepción de los proyectos arquitectónicos con el fin de integrar la pintura y la escultura a la arquitectura, de tal manera que ninguna de las artes se someta a las otras, sino que todas se nutran en una relación de interdependencia.

manifiesto[7] donde el escultor anunciaba que el museo había iniciado sus actividades experimentales con la construcción del propio edificio, concebido como una arquitectura cuyo principal cometido era la emoción. Discurría que el arte y la arquitectura eran reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo, y tal pareciera que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, hubiera perdido contacto estrecho con la comunidad en su afán por exacerbar los aspectos racionales, lógicos y utilitarios de la arquitectura, lo cual hacía que el hombre del siglo XX se sintiera aplastado por el funcionalismo, tan recurrido en esos tiempos. Así, afirmaba Goeritz, que ese hombre tendría que exigir de la arquitectura emociones verdaderas que lo condujeran a estadios espirituales, y sólo así podría ser considerada un arte.

Mathias Goeritz comentaba que el proyecto de El Eco no fue concebido como un programa que sobreponía cuadros o esculturas al edificio, pues pensó en el espacio arquitectónico como elemento escultórico monumental y en la escultura como construcción arquitectónica casi funcional. Finalmente insistía que El Eco no intentó ser más que un experimento cuyo fin era crear emociones psíquicas sin caer en el decorativismo vacío y teatral frecuente en algunas de las obras de integración plástica de la época.[8] Para el autor, El Eco fue la expresión de una libre voluntad de creación donde intentó someter valores arquitectónicos a una concepción espiritual moderna.

Hombre de su tiempo, Mathias se inspiró en el principio de integración artístico-arquitectónico de las construcciones de la antigüedad como las prehispánicas, griegas y góticas, ya que sus soluciones correspondían a los intereses espirituales de las comunidades en cuanto a su acepción ontológica, construcciones en las que promotores, arquitectos, artesanos, albañiles, carpinteros, escultores, pintores, trabajaron de manera colectiva, sin resaltar individualidades e intereses personales, muy al estilo de la Bauhaus. Espiritualidad y colectividad son los dos principios que el artista intentó recuperar en sus obras, y que atraviesan la mayoría de sus escritos.

[7] "Manifiesto de la Arquitectura Emocional", publicado en el número 1 de la revista *Cuadernos de Arquitectura*, editada en la ciudad de Guadalajara, México, en marzo de 1954.

[8] Al inicio de la década de 1950 se edificaron las obras más importantes de integración plástica de la ciudad de México, en las cuales participaron varios artistas y arquitectos representantes de distintas corrientes artísticas. Época de intensas discusiones, encuentros y desencuentros, de intensa actividad reflexiva y crítica. Entre los artículos más incisivos estuvo la conferencia dictada por David Alfaro Siqueiros titulada "La arquitectura internacional a la zaga de la mala pintura" (una parte se publicó en *Arte Público*, en noviembre 1954-febrero 1955). Para Siqueiros El Eco era un cabaret galería, centro de negocios con el sueño del arte, lugar para explotar la estupidez de los nuevos ricos mexicanos: para que éstos se sientan en París. Sin embargo, no emitió juicio alguno sobre la propuesta arquitectónica, artística y conceptual de la obra.

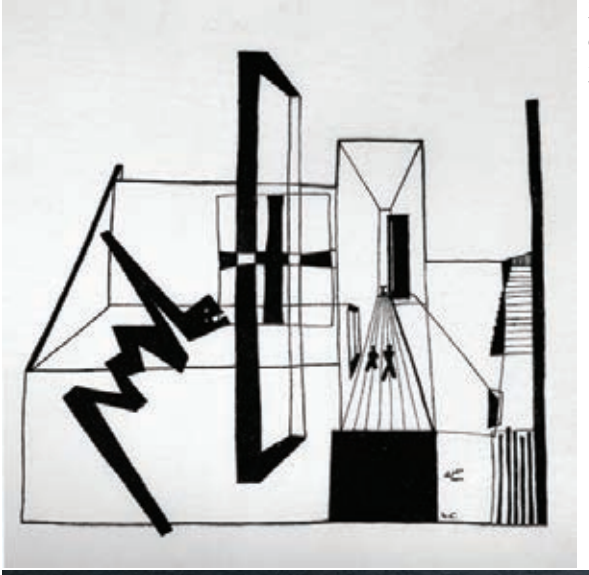
Conceptos que se convirtieron en el eje de sus preocupaciones estéticas desde que viajó a Santillana del Mar y quedó impresionado por las pinturas prehistóricas de las Cuevas de Altamira, donde vio en las huellas de aquel hombre primigenio, la sencillez de la línea, la marca del nacimiento de la humanidad, esas constelaciones de formas tan simples como profundas que generaron en él una honda emoción, tanto, que le comentó a Ida Rodríguez Prampolini: "Este es el principio de la conciencia del yo de la humanidad".[9] Ahí Goeritz, utópico e idealista, creyó encontrar trazada esa nueva sensibilidad que se proyectaría hacia el futuro, convirtiendo al artista en un "nuevo prehistórico", y así lo expresó al crítico e historiador del arte brasileño Frederico de Morais:

> El hombre de Altamira no ha copiado. No ha copiado unos bisontes, sino que ha creado una pintura que es quizá lo más esencial que ha podido crear el hombre. No hay nada más joven, más nuevo, más moderno. Aquí se unen naturaleza y abstracción, materia y espíritu, razón y sentimiento. Aquí está la armonía completa entre color puro y línea pura. Esta es la única realidad que el artista nuevo reconoce. Altamira es la abstracción natural, la síntesis. Una síntesis que es el ideal del arte nuevo.[10]

Goeritz vivió y se formó en la época de la vanguardia expresionista que concebía el arte como manifestación de sentimientos por encima del pensamiento, no como la representación de sucesos sino como la provocación de emociones. El uso desmesurado del color, la deformación o distorsión emotiva de las formas reduciéndolas a su mínima dependencia con la realidad, fueron los instrumentos de los artistas que buscaban proyectar en el espectador sus experiencias interiores. Mathias se convirtió en un expresionista místico y enriqueció su visión con ideas de diversos vanguardistas, como las del dadaísta Hugo Ball, las de Wassily Kandinsky y Paul Klee, artistas ligados a la Escuela de la Bauhaus. También tomó algunos elementos de la obra de Piet Mondrian, Joan Miró y Ángel Ferrant para darle un vuelco al racionalismo y expresar a través de su producción plástica sensaciones tanto primitivas como novedosas.

El Museo Experimental El Eco es un ejemplo de esas influencias expresionistas y de la Bauhaus en Goeritz, sobre todo en la manera en que proyectó los espacios y recurrió por primera vez a juegos de luces y sombras, utilizando como medio la luz natural, la transparencia de los vidrios sin mediación del color y la colocación

[9] Ida Rodríguez Prampolini, "La Escuela de Altamira", en *Los ecos de Mathias Goeritz*, catálogo de la exposición, ciudad de México, 1997, p. 50.
[10] Citado por Ida Rodríguez Prampolini, *ibidem*, p. 51.



Mathias Goeritz, dibujo ideográfico para El Eco.

Foto: Leticia Torres

de estructuras en distintos lugares. En el salón principal, por ejemplo, instaló un enorme ventanal cuadrado de marco cruciforme que al pasar la luminosidad del día dibuja una cruz en el piso; o las líneas zigzagueantes que se trazaban en el patio, resultado de los efectos de las sombras generadas por el cuerpo metálico de la imponente serpiente negra cuando moraba en aquel recinto.

De mayor impacto fue el pasillo de la entrada principal, que al angostarse y disminuir paulatinamente su altura lograba un efecto de profundidad. Pasadizo que ayudado, asimismo, por el color negro del techo y por la verticalidad de las duelas que se desplazaban con fuerza hacia el interior, centraba el punto de fuga en uno de los judas diseñados por Henry Moore y pintados por Alfonso Soto Soria en la pared del gran salón. La sensación de estar frente a una figura colosal se lograba también por el muro negro colocado al final del pasillo que matizaba la entrada de luz a través del ventanal e iluminaba la imagen. En sentido inverso, el corredor provocaba otra sensación: la calle se mostraba como si la viéramos a través de un gran angular.

El museo fue un experimento estético que incluyó a varias personas en un trabajo en equipo. El Eco reunió la participación de artistas como Carlos Mérida y Germán Cueto y asesores técnicos como los arquitectos Ruth Rivera y Julio de la Peña. Luis Barragán, como apunta Goeritz en su manifiesto, intervino como asesor artístico. Este afortunado ensayo fue campo fértil para la discusión e intercambio de ideas, experiencia que Mathias Goeritz repetiría con frecuencia en diversos proyectos. Un año antes de planear y construir el museo, Barragán le había encargado *El animal*, escultura urbana para la entrada del fraccionamiento Jardines del Pedregal de San Ángel de la ciudad de México. De ahí nació el primero de varios encuentros y colaboraciones; interlocución y fusión intelectual enriquecida, además, con los conocimientos y creatividad cromática de Jesús Reyes Ferreira que marcó el camino artístico de ambos. El arquitecto Barragán lo reconoció así en su discurso de aceptación del premio Pritzker de 1980:

> El arte de ver. Es esencial al arquitecto saber ver; quiero decir, ver de manera que no se sobreponga al análisis puramente racional. Y con ese motivo rindo un homenaje a un gran amigo que su infalible buen gusto estético fue maestro en ese difícil arte de ver con inocencia. Aludo al pintor Jesús (Chucho) Reyes Ferreira, a quien tanto me complace tener ahora la oportunidad de reconocerle públicamente la deuda que contraje con él por sus sabias enseñanzas.[11]

[11] Luis Barragán, "Composición de recintos. Una poética del espacio", *Artes de México*, ciudad de México, núm. 23, *En el mundo de Luis Barragán*, marzo de 1999, p. 15.

Mathias Goeritz, pasillo de El Eco, 1952.

Foto: Marianne Gast

Por su parte Mathias Goeritz escribió:

> Mucho se ha hablado sobre el hecho de que se debe a Chucho Reyes —por lo menos en parte— el reconocimiento de que hoy goza el arte popular mexicano en su propio país y en el mundo. Sin embargo, demasiado poco se ha dicho sobre la influencia que dejó en la arquitectura. Ésta ha sido considerable. Debido a su estrecha amistad con algunos representantes sensibles de esta disciplina, que en la época decisiva de su carrera le tenían gran respeto, "el maestro" —así lo llamaban muy justificadamente— fue llevado a muchas obras desde su iniciación. Se convirtió en consejero estético, y aunque no siempre sus ideas atrevidas y a veces "imposibles llegaron a la realización, sus proposiciones fueron escuchadas siempre con gran interés.
>
> Lo que los arquitectos no podían dejar de admirar en él, no era solamente su sentido infalible para los colores, materiales y texturas; terminaron por deberle aún más por sus ideas plásticas y su instinto de los volúmenes y espacios.
>
> Hablando de mí mismo, le debo muchísimo al maestro Chucho, al cual he querido y admirado siempre. Le agradezco tanto que él me ayudara a abrir los ojos ante algunos aspectos de la estética y me enseñara —a través de su ejemplo— cómo liberarme de ciertas opiniones preconcebidas.
>
> Después de haberme aprovechado (al igual que otros) de su generosa amistad, no debo olvidar su humildad ejemplar y caer en los mencionados *sueños ilusorios de la glorificación del yo*, tratando de empequeñecer la gran figura de Jesús Reyes Ferreira.[12]

[12] Mathias Goeritz, *Exposición-homenaje a Jesús Reyes Ferreira*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1979, p. 5.

Al tiempo de la edificación de El Eco, Barragán iniciaba los trabajos de construcción y adaptación del convento de la orden de las Capuchinas Sacramentarias en Tlalpan. Con la experiencia de El Eco, invitó a Goeritz y a Reyes Ferreira a ese proyecto, colaboración que, de nueva cuenta, implicó un trabajo conjunto, basado en discusiones y acuerdos de tal manera que el resultado evidencia la fusión de las visiones estéticas de los tres artistas. La proyección y construcción de la Capilla fue el espacio original donde se fraguó esta amalgama. A diferencia de la sobriedad cromática de El Eco, el color aquí juega un papel medular; la luz seguirá siendo la natural pero el vidrio se convierte en vitral policromado. Todo el mobiliario (retablo, altar, celosías, cruz, vitrales, bancas, entre otros) se conjuga armónicamente con los elementos arquitectónicos en una línea ya prevista en los principios de la integración plástica e incluida en el Manifiesto de la Arquitectura Emocional. La sencillez y limpieza de la traza barragariana, la forma en que el arquitecto diseña los espacios, siempre abiertos, sugerentes, austeros, recurriendo a la verticalidad como

Vitrales coro y ventana-puerta.

Foto: Mariana Yampolsky ©Fundación Cultural Mariana Yampolsy, AC, México

Foto: Mariana Yampolsky ©Fundación Cultural Mariana Yampolsy, AC, México

dispositivo de sensaciones y de acercamiento a lo espiritual, son las constantes en la proyección de esta capilla.

De planta simétrica y de gran altura, la capilla está formada por tres áreas rectangulares: la central, de mayor tamaño y proyectada verticalmente, alberga el coro y un vitral, la nave principal y el altar. La del lado derecho, de menor medida y colocada horizontalmente, aloja un pequeño espacio con bancas para las familias de las religiosas, los confesionarios y la sacristía. A este recinto, al igual que al coro, los separa de la nave una celosía blanca, del color del muro que los contiene. La última superficie, situada a la izquierda y orientada en forma paralela a la nave, es más angosta y pequeña; ahí se encuentra uno de los accesos del convento a la capilla formado por una puerta-ventana-vitral que corre de piso a techo. Una estructura prismática (triángulo rectángulo), preludio de las Torres de Satélite, irrumpe y fragmenta el espacio interno creando la sensación de transitar por un corto pasillo que remite al de El Eco pero de ángulo mucho más abierto y a la inversa: la entrada es estrecha y se va ampliando hacia el altar. Atrapa la mirada una esbelta y sencilla cruz de concreto, colocada estratégicamente en el vano de unión de las tres áreas.

Foto: Armando Salas Portugal © Barragan Foundation/2012, ProLitteris, Zurich

La riqueza de esta obra es el juego de atmósferas donde la luz natural y los diversos colores de los muros y los vitrales son los protagonistas. Aquí el color —como dice Carlos Mérida— se empleó no como tono, sino como valor, como provocador de relaciones cromáticas que generan y acentúan dinámicos ambientes.[13] Las paredes del recinto de los familiares, las de la nave principal y las celosías son blancas. Sin embargo, la del altar, la que hace ángulo con ésta, así como la esbelta cruz, son de color naranja. Una más, aquella que fractura el espacio creando el pequeño pasillo de entrada del claustro, es amarilla. En cuanto a los vitrales diseñados por Mathias Goeritz, única fuente de luz natural, son de varias tonalidades de ámbar. El del coro, de soberbio tamaño, está armado por una estructura cuadriculada que entabla un

[13] Carlos Mérida, "Las nuevas tendencias del muralismo en el mundo", en *Pro Arte*, ciudad de México, noviembre-diciembre de 1953.

[14] Los vitrales irregulares recuerdan las construcciones abstractas de Piet Mondrian.

diálogo armónico con la blanca celosía. En contraste, los vidrios de la puerta-ventana-vitral son irregulares, formas que marcarían el estilo utilizado en la mayoría de sus vitrales.[14] Goeritz complementa la decoración lumínica al colocar un vitral rojo en el vestíbulo de la nave principal de la capilla y una pequeña ventana-vitral de formas irregulares en varios tonos de ámbar y café en el pasillo que une el recinto de los familiares con la sacristía, cuya luz proviene del patio de acceso.[15]

Es fundamental la luz en esta capilla: la entrada, graduada por el color, hace de los vitrales un pentagrama luminoso y de sus espectros, a manera de notas, una sinfonía visual. En el ininterrumpido fluir temporal se despliega pautadamente la luz componiendo distintas melodías, ritmos y armonías cromáticas con sus cadencias e intervalos; en esta danza lumínica los muros comparten su colorido y se visten con diversas gamas de amarillos y naranjas, bailando al ritmo que les marca el tiempo. "El templo es pues el lugar en el cual se produce la epifanía simbólica de lo sagrado. Es el lugar del símbolo (o el símbolo en su condición de lugar). Y la fiesta es el tiempo apropiado, u oportuno, en lo cual lo sagrado se manifiesta (en el templo). Es el tiempo del símbolo, o éste en tanto que acontecer de carácter temporal."[16]

Lugar donde la ausencia se hace presencia, donde la lejanía se aproxima como un viento que roza y acaricia el cuerpo y seduce a la mirada pues la luz en toda su potencialidad deviene materia simbólica, objeto de la visión. En su desnudez, la capilla conquista su estatus de templo-lugar-símbolo. Sólo dos elementos recuerdan y remiten a la fe cristiana: el gran retablo —construido con tres tablones recubiertos por hoja de oro y ensamblados en forma cruciforme— y aquella alta, esbelta y sencilla cruz naranja, aparentemente visible desde el recinto de los familiares que se oculta a la vista desde varios ángulos de la nave principal. La luz, en el transcurrir del tiempo, la velará o develará a manera de enigma o revelación. Vista de frente, desde el lugar de los familiares, en cierto momento se fusiona a la pared diluyéndose y marcando una ausencia, un vacío de imagen que lejos de toda teofanía invita a la introspección espiritual o subjetiva, a sumergirse en ese fenómeno interior —la

[15] El vitral del coro mide aproximadamente 8 x 3.5 m (los vidrios son de 30 x 30 cm); la ventana-puerta en su parte superior mide 1.11 x 7.24 m y en la inferior 1.11 x 2.11 m. La ventana roja es de 62.5 x 71.5 cm y la ventana del pasillo hacia la sacristía es de 80 x 80 cm. Cabe apuntar que los los vidrios son de la famosa fábrica de los hermanos Francisco y Camilo Ávalos ubicada en la calle Carretones núm. 5, en el centro de la ciudad, a excepción del rojo que se hizo seguramente en alguna vidriería comercial. Mathias Goeritz también colocó dos puertas chicas de 153 x 72 cm (42 vidrios de 21 x 23 cm) en un espacio reservado para las hermanas.

[16] Eugenio Trías, *La edad del espíritu*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, p. 75.

Foto: Mariana Yampolsky ©Fundación Cultural Mariana Yampolsy, AC, México

Cruz monumental.

experiencia estética— que para Kandinsky se puede vivir de dos maneras distintas por la naturaleza de sus propiedades: la exterior donde el cuerpo se relaciona con el afuera, con los objetos que se presentan delante y se manifiestan a través de la luz; que se hacen visibles y hacen mundo. En el mundo, en la exterioridad, los objetos se nos revelan como fenómenos visibles. La segunda vía, la interior, de algún modo más antigua y radical, permanece en la profundidad del ser como conceptualiza el filósofo francés Michel Henry:

> Es lo invisible, lo que nunca se deja ver en un mundo ni a la manera de un mundo. No hay "mundo interior". Lo interior no es la réplica vuelta hacia adentro de un primer Afuera. En lo interior no hay ningún distanciamiento, ninguna *mise en monde*; nada exterior, porque no hay en ello exterioridad ninguna. Lo interior entonces se revela a la manera de la vida. La vida se siente y se experimenta ella misma de forma inmediata, de modo que coincide consigo misma en cada punto de su ser y, sumergida toda entera en sí y agotándose en ese sentimiento de sí… La "manera" en que lo interior se revela a sí mismo, en que la vida se vive a sí misma, en que la impresión se impresiona inmediatamente a sí misma, en que el sentimiento se afecta a sí mismo —antes de cualquier mirada e independientemente de ella—, es la afectividad.[17]

[17] Michel Henry, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Madrid, Ediciones Siruela, 2008, p. 19.

¿Será esa forma, la interior, la que la obra de Goeritz quiere afectar a través de la creación de atmósferas, en todo caso lo abstracto, donde lo invisible en tanto interior apela a lo diáfano, como la pintura recurre a la línea y al color y la música a la sonoridad? Las sensaciones experimentadas por esos ambientes en esa construcción preconcebida para el culto, la elevación espiritual y el acercamiento con lo divino evidencian —como propone Kandinsky— la esencia de lo interior que ponen en relación lo más intenso de la vida, lo más profundo del ser, es decir, la emoción con el mundo: es arrancarle a la oscuridad un fragmento. En la forma interior ¿sucederá entonces lo que Husserl plantea sobre la sensación como "contenido primario" que sólo participa en lo sentido cuando es "animada" por la intencionalidad, pues pertenece a la *conciencia-de dentro* como retención y protención; como memoria y espera?[18] Fragmento de lo interior donde se condensan temporalidades convocadas por las "intencionalidades" como peculiaridad de las vivencias que exhortan y provocan a esa memoria-sensación. Vivencia estética que envuelve, abraza e invita a levantar la mirada para buscar aquello que nos mira pero que no podemos ver, aquello inefable que roza todos los sentidos invocados por la percepción.

Podríamos decir con Thomas Mann: "Dentro palpita la luz y un profundo sentimiento", tal vez como momento del aura. Pero eso no es todo, arquitecto y artistas con inefable generosidad regalan un sinfín de instantes auráticos pues moldearon la luz y marcaron su paso en el interior de la capilla, donde se proyecta en sus muros y en los escasos objetos; la delgada cruz comienza a develarse primero como una silueta que surge del muro mostrando suavemente sus contornos, hasta llegar a ser claramente visible. Ahora está ahí, igual que antes, surgida del olvido, recreada, formada como símbolo, completa como antes. Sin embargo y con suerte, si se asoma la luz natural con su dinamismo de colores apareciendo y desvaneciéndose de modo distinto cada día, volverá aquella vivencia íntima como asombro, como éxtasis.

Otro momento extraordinario se presenta en la pared naranja del altar: la cruz, oculta a la mirada desde distintos ángulos de la nave, asoma en el muro como una aparición mística reservada sólo para ciertos días y a ciertas horas del año, tal como lo contemplaron y aplicaron los artífices prehispánicos. No obstante su perpendicularidad al altar, su sombra se proyecta de frente, y su presencia se anuncia en el dinamismo de los diversos espesores que la van dibujando para luego eclipsarla.

[18] Citado por Emmanuel Levinas, *De otro modo que ser. O más allá de la esencia*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1995, p. 122.

Paradójicamente, lo visible en este espacio se ausenta, se evade al mostrarse y ahí donde hay ausencia la imagen se manifiesta como una revelación del símbolo.

Las atmósferas creadas con los juegos de transparencias y opacidades hacen de esta capilla el lugar donde se conjugan y armonizan tiempo y espacio, reposo y movimiento. Aquí, el tiempo recobra una singular importancia, pues a su paso cancela la reproducción del conjunto de la obra porque cada momento es distinto, es otro, de tal suerte que pudiera pensarse en una mirada de momentos auráticos. Estamos frente a una obra compleja en tanto construcción y sentido; obra que a pesar de toda su complicidad (en tanto cristales, estructuras, lugares, luz, tiempo…), se nos muestra sin objeto, sin forma, despistando así al ojo de su función natural, la de ver, pues una suave luz lo atraviesa volviéndolo, simplemente, un resquicio, una ranura: la mirada se vuelve introspectiva; el ojo, en todo caso, deviene umbral, punto de encuentro entre lo interno y lo externo.

Explicar aquello en tanto subjetividad, infigurable, inaugural, en cuanto a sensación pura anterior a la representación, al saber y, por lo tanto, al conocimiento, a ese conocimiento al que se refiere George Steiner, encarcelado por el lenguaje, nos condujo a acercarnos a la esencia del ser en su capacidad de sentir.

El Día de San Juan según Castellanos

Esther Cimet S.

Articular históricamente el pasado no significa
conocerlo "como verdaderamente ha sido". Significa adueñarse
de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro.
Walter Benjamin

Me mira. La imagen me intriga, ejerce sobre mí una fascinación, una fuerza de atracción-rechazo, antes ya de que intente desentrañar, aunque sea parcialmente, qué se puso en marcha para constituirla en su inquietante exuberancia. Se ha mencionado que el disparador de este cuadro del pintor mexicano Julio Castellanos (1905-1947) fue una fotografía que tomó Lola Álvarez Bravo —amiga íntima del pintor— a unos muchachos en el Centro Escolar Revolución (véase il. 1). De haber sido así, por alguna razón, la fotografía de Lola "mira" al pintor —captura su mirada— y al mirarlo se produce una chispa que desata en su imaginario una ensoñación de gran intensidad. Ciertos afectos, deseos, sensaciones, nostalgias del pintor —yo diría socialmente compartidas— se movilizan. En el ensueño, la imagen se transfigura, se expande; se multiplica, se potencia y traspasa los datos y los límites iniciales. Lo que surge al final del proceso revela, más allá del profundo conocimiento de la historia de la pintura, la fina capacidad del pintor para organizar la puesta en marcha de una compleja constelación de recursos visuales que materializa pictóricamente las sensaciones que invaden y desatan su imaginación.

La fotografía aludida habría entonces funcionado, en efecto, como eso: un disparador, puesto que al haberse trazado la última pincelada de un proceso largo y laborioso —si consideramos la autoexigencia habitual del pintor y la densidad del cuadro en más de un sentido— ha quedado ya rebasada con mucho la "cita textual", el arsenal de recursos visuales ha sido rearticulado. El arribo se produce a un lugar-otro. No se trata sólo de una escena distinta a la imagen disparadora, sino de un mundo-otro, que se autocontiene y al mismo tiempo presenta fisuras.

Collection Center for Creative Photography, University of Arizona
©1995, The University of Arizona Foundation

1. Lola Álvarez Bravo, *El baño*, 1930.

Dentro de un espacio muy reducido (37 x 45 cm) se despliegan, desnudos o semidesnudos, numerosos personajes (véase il. 2). La escena tiene lugar en un balneario al aire libre y a plena luz del día. Los actores, totalmente absortos en su disfrute, retozan dentro y fuera del agua, nadan. Desde una estructura de brillante color rojo y *metálicos perfiles industriales* "funcionalistas", algunos se tiran clavados en una alberca de tono profundamente azul; otros juegan, se asolean sobre unas gradas que parecen de cemento; despreocupados departen entre sí. Hombres y mujeres, algunos niños. La actitud de todos —con una excepción— es de entrega total a sus actividades. No hay conflicto. Tal es la plenitud de las presencias, que no caben en ésta ni preocupaciones ni incertidumbres. Nada parece importunarles, nada parecen esperar ni necesitar más allá del "aquí y ahora" de la fiesta que se "vive" intensamente dentro del perímetro del sitio.

Al fondo del balneario, sobre las galerías de un austero edificio en terracota en cuyo extremo superior se dibuja un paramento simplificado característico de las *construcciones urbanas de la era industrial*, se alinean bañistas: esperan entrar en lo que son

2. Julio Castellanos, *El día de San Juan,* 1937, óleo/tela.

Colección Fomento Cultural Banamex.

al parecer vestidores;[1] en su planta baja, una escalinata con *barandales clasicistas accede al terreno jardinado*. Manchas rojas, blancas y azules se distribuyen equilibradamente en todo el espacio: blancos y azules en el cielo. Blanco en las plataformas de clavados que reflejan la luz del sol, en la espuma del agua agitada por el movimiento de los bañistas, en los paños que ondean en las gradas y las galerías del edificio al fondo; éstos toman en algunos casos tonos azulados o francamente azules y envuelven los cuerpos cual *túnicas griegas*; paños rojos sobre las gradas y sobre el piso en los bordes de la alberca. Rojos que sombrean el tono tostado de los cuerpos desnudos, en la torre de clavados, en el edificio del fondo. Subrayo la cantidad de elementos disímiles cuya presencia en un mismo espacio pictórico llama mi atención.

[1] Pero podría probablemente tratarse de la representación de los adyacentes cuartos para familias o individuos con sus propios cuerpos de agua que formaban también parte de ciertos baños públicos, según lo describe Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Editorial Patria, pp. 486-493.

Nalgas, cabezas, senos. Las redondeces de los cuerpos se multiplican como en un hormigueo. Los cuerpos diversos son jóvenes, turgentes, iluminados por la luz del sol en su cenit. Las pieles *desnudas, mestizas, morenas* casi todas, respiran gozosas al contacto directo con el aire libre, comparten una intimidad sensual y dichosa. Ni vergüenza ni pudor alguno en la desnudez. A lo lejos, al fondo, totalmente desprovisto de presencia humana o animal y con escasa vegetación, un paisaje casi desértico en tonos pálidos contrasta extrañamente con la eclosión vital y el rico y vivaz colorido de la escena de los planos centrales, y desaparece fundiéndose en el horizonte.

La fisura. ¿Se trata de un paraíso? ¿Un *Jardín de las delicias* a la manera de El Bosco, el Paraíso de Tepantitla en Teotihuacan? La presencia en el primer plano de la joven mujer, su escala desproporcionada aunada a su mirada —la única entre las de todos los personajes que rompe la "cuarta pared" virtual— la distinguen entre los demás y le confieren un papel protagónico. Es la única, entre todas las figuras, que cubre casi totalmente su desnudez, sus brazos entrecruzados protegen la parte superior de su torso; un largo paño blanco cubre un breve vientre redondo —¿preñado?— en cuya parte inferior se dibuja un pliegue que insinúa cierta forma asociable al miembro masculino, y nada indica que la parte posterior de su cuerpo esté cubierta.[2] El paño oculta también casi la totalidad de su rostro; sólo sus ojos quedan al descubierto. Esos ojos me miran: paraíso escindido… paraíso perdido.

¿Qué es lo que esa mujer "quiere"? ¿Qué la perturba? ¿Por qué su cuerpo está tanto más cubierto mientras los demás se exhiben desnudos o casi desnudos a la vista de sus pares en la plenitud del día? ¿Participó pero no participa ya en la fiesta? Su actitud contenida la aparta de la plenitud vital que fluye en la escena; un muchachito la mira extrañado desde el borde de la piscina, pero ella se vuelve —¿hacia el frente? ¿hacia afuera?— y me mira. Ella mira a quien la mira fuera del cuadro. ¿Qué le ha expulsado del paraíso? ¿Es ella junto conmigo, una espectadora más de la fiesta?

¿Pero qué sucede en este cuadro "realmente",[3] en y más allá de las primeras apariencias? De los contemporáneos de Castellanos, sólo he encontrado comentarios dispersos sobre el cuadro, su técnica, su colorido; el número de sus personajes.[4] Alguien comenta como de pasada su carácter "barroco", sin hacer explícito en qué sentido, puesto que el término en su acepción común se refiere a la abundancia, al exceso decorativo pero, en el contexto de la historia, es conceptualmente más complejo.

[2] Agradezco a Margarita González su conversación y oportunas observaciones; también a Carlos Guevara.
[3] No cuento con notas personales ni archivo personal del pintor. Sólo queda asumir que nuestra mirada puede dar una lectura propia y actual del cuadro.
[4] Ciento dos personajes, según el conteo del autor (cuya identidad no he descubierto) de una nota sobre *El día de San Juan*: O.G.B., "Julio Castellanos", *Letras de México*, 1 de abril, 1938, p. 7.

El día de San Juan, detalle.

El título del cuadro *El día de San Juan*[5] alude al día del calendario gregoriano, el 24 de junio, fecha que coincide aproximadamente con el solsticio de verano y en que el catolicismo festeja el nacimiento de San Juan Bautista, ese santo valorado en los términos de la narrativa del Nuevo Testamento, como "El Precursor", quien, después de haber pasado años en el desierto, practicara el bautismo sobre la ribera del Jordán al modo tradicional de inmersión total del cuerpo en el agua, como un medio de conversión, de penitencia y purificación, que preparaba a los fieles para el advenimiento de Jesús como redentor. El relato bíblico también refiere que Juan fue mandado decapitar por Herodes a petición de Herodías su mujer, y queda por ello incorporado a la lista de mártires cristianos, los cuales se identifican en la iconografía católica con el atributo de una capa roja.

[5] Terminado en 1937, *El día de San Juan* se expuso por primera vez en la Galería de Arte de la UNAM, bajo la dirección del propio Julio Castellanos desde su fundación, en el marco de la Segunda Exposición de Pintores Mexicanos Contemporáneos, que tuvo lugar del 25 de febrero al 31 de marzo de 1938. Véase Justino Fernández, *Catálogos de Exposiciones de Arte*, UNAM, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1939, pp. 60-65.

La celebración del día de San Juan se instituyó muy tempranamente en la liturgia cristiana, testimonio de lo cual son las innumerables iglesias, abadías, ciudades y familias religiosas colocadas bajo su patrocinio, así como la frecuencia del nombre6 tanto en Europa como en nuestro continente. En la América hispánica y católica[7] echa raíces durante la Colonia como parte de las prácticas religiosas traídas por "personas pertenecientes a los estamentos populares de los países conquistadores: soldados, encomenderos y clero de base, que practicaban una religión popular",[8] y su fecha entronca con la atención que los pueblos originarios prestaban (y siguen prestando)9 a esos fenómenos del ciclo astronómico esenciales a la supervivencia de las culturas agrarias. En el México moderno, como lo supo reconocer Guillermo Bonfil Batalla, éstas siguen estando presentes no sólo en las zonas rurales, sino también en las urbanas puesto que:

> Las raíces agrarias y comunitarias no republicanas, de las formas de organización propias de la subalternidad mexicana son muy antiguas y siguen todavía a flor de tierra: en cuatro mil años, doscientas generaciones sobre este territorio, con sólo la última mitad del siglo XX de mayoría urbana apenas sedimentada, en cuyos barrios y espacios populares perviven ritos y costumbres del cercano pasado agrario, no siempre tan pasado.[10]

El solsticio. Importa señalar que en sus inicios, la Iglesia instituyó la celebración en tal día, no por su certeza acerca de la fecha del nacimiento de Juan El Bautista,[11] sino por convergir con el solsticio de verano en el hemisferio norte del planeta (con el de invierno en el sur, donde también se celebra ampliamente). De modo que fue fijada —junto con la que se le adjudicó al nacimiento de Cristo el 24 de diciembre,

[6] "San Juan Bautista", *Enciclopedia Católica* (registro de Charles L. Souvay, trad. Francisco Vázquez a partir de *The Catholic Encyclopedia*, vol. I, Online Edition, 08/09/2011).

[7] No hay que olvidar la colonización francesa en el hemisferio norte. Esta fecha es el "día nacional" de la nación quebequense de origen francés y arraigo católico en Canadá, con la cual se señala y celebra una identidad distinta a la anglosajona de raíces predominantemente protestantes. Se festeja con grandes fogatas, a la manera de Portugal, España y otros países latinoamericanos.

[8] Luis Etelberto San Juan Molina, *Religiosidad popular y santos españoles en México: el culto a Santiago Apóstol y a San Isidro Labrador en un pueblo mixteco de Oaxaca (Santiago Yolomécatl)*, tesis doctoral, Instituto de Iberoamérica, Fac. de Ciencias Sociales, U. de Salamanca, 2010, pp. 70-71 http://gredos.usal.es/bitstream

[9] Johanna Broda, "La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la Conquista", *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, www.filosofía.buap.mx/Graffylia/2/14.pdf

[10] Cit. en Adolfo Gilly, *Historia a contrapelo. Una constelación*, México, Era, 2006, p. 119. [subrayado mío]

[11] "San Juan Bautista", *Enciclopedia Católica* (registro de Charles L. Souvay, trad. Francisco Vázquez a partir de *The Catholic Encyclopedia*, vol. I, Online Edition, 08/09/2011). Interesa señalar que de los santos se conmemora habitualmente su martirio y su muerte, y que sólo de Juan se celebra el nacimiento, lo cual le confiere una "luminosidad triunfante" que se articula con el legado ancestral de su carácter solar y vitalista.

correspondiente a su vez con el solsticio de invierno en el norte— para coincidir con esos eventos astronómicos ancestralmente reconocidos y celebrados desde el Neolítico en las sociedades agrarias de todo el mundo, es decir, en todas las que preceden a la implantación de la modernidad, y en las cuales reinaba la economía natural.

Desde los inicios del proceso de cristianización, la Iglesia legitimó la inevitable articulación selectiva con prácticas preexistentes sobre las que ejerció su hegemonía —en las poblaciones locales de distintas regiones de Europa, y siglos después durante la expansión colonial en otras partes del planeta—, postulando al cristianismo como la religión verdadera y definitiva que viene a *perfeccionar* las concepciones religiosas que le anteceden.[12] Esta fisura de origen se complica y densifica en el continente americano mediante el proceso de mestizaje racial y cultural —en el que participan criollos de los estratos bajos, mestizos aindiados, amulatados— el cual se instala en los territorios colonizados, luego de la violencia destructiva de la Conquista y el fracaso de la encomienda, sumando al subsuelo de la hegemonía europea el sustrato de las culturas originarias. Es en dicha fisura donde reside el carácter siempre ambivalente de las relaciones que la institución eclesiástica ha mantenido frente a las prácticas de la religiosidad popular. No las acepta de lleno, pero tampoco las rechaza de tajo debido en parte a la funcionalidad aglutinante que ese fervor implica. Los "aspectos positivos" que reconoce, enraizados en visiones premodernas de la vida y el cosmos, se refieren sobre todo a su capacidad para convocar multitudes, para motivar y animar la vida comunitaria, la fraternidad solidaria, "su sentido de patrimonio espiritual y moral".[13] Pero rechaza otros —con el mismo origen— que considera negativos.[14]

[12] San Juan Molina, *op. cit.*, p. 66.

[13] La religiosidad popular "vivida preferentemente por los pobres y sencillos […]. Con deficiencias y a pesar del pecado siempre presente, la fe de la Iglesia […] marca la identidad esencial y (se) constituye en la matriz cultural del continente", "constituye un acervo de valores […] que responden con sabiduría cristiana a los grandes interrogantes de la existencia […] con una capacidad de síntesis vital […] establece una fraternidad fundamental, enseña a encontrar la naturaleza y comprender el trabajo y proporciona las razones para la alegría y el humor, aun en medio de una vida muy dura […] y tiene la capacidad de congregar multitudes (y) es capaz de celebrar la fe en forma expresiva y comunitaria". "Evangelización y religiosidad popular", documento del Episcopado Latinoamericano, CELAM, www.vicaríadpastoral.org.mx/5_celam/3-puebla/puebla-13.htm. Esto en un documento relativamente reciente que postula una voluntad de reconocimiento positivo. Véase también: II Sínodo, capítulo III, "La religiosidad popular", www.vicaríadpastoral.org.mx/doc_ecucim/hojas/077_relgiosidad.htm

[14] "Superstición, magia, fatalismo, idolatría del poder, fetichismo, ritualismo […] arcaísmo estático, *reinterpretación sincretista* [yo subrayo], reduccionismo de la fe a un mero contrato de la relación con Dios, la ignorancia religiosa que genera supersticiones, desvincula de la verdadera comunidad eclesial, provoca rupturas con la moral cristiana","Evangelización y religiosidad popular", *op. cit*. Véase también Congregación para el culto divino y la disciplina de los sacramentos, *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia. Principios y orientación*, Ciudad del Vaticano, 2002, (pdf) pp. 22, 81-84.

La presencia del agua es central en el cuadro de Castellanos; todo gravita alrededor de, y hacia la alberca. ¿Pero se celebraba la fiesta en México tal como lo describe el cuadro? La inmersión recupera el protagonismo del agua en la celebración tanto en México como en otras partes del mundo. ¿Pero esa desnudez impudente y todo lo demás? ¿Acaso se propuso Julio Castellanos una descripción "realista", pintoresca o costumbrista, que diera cuenta de las costumbres de las capas populares de la población mexicana en sus formas típicas en dichos festejos? ¿Se trata de una revalorización "epidérmica" y pintoresquista de formas de lo folclórico, como fue tan habitual en el arte mexicano de la primera parte del siglo XX y que tan gran servicio prestara al nacionalismo oficial?

Según la descripción de García Cubas[15] acerca de lo que acontecía habitualmente en esas fechas en la ciudad de México durante su infancia, la celebración popular se caracterizaba por la movilización masiva hacia los baños públicos "donde reinaba animación extraordinaria, particularmente en las mañanas", y cuyos espacios se engalanaban con enramadas en patios puertas y ventanas y con *arcos*[16] elaborados también con motivos vegetales. Sin embargo, a diferencia de lo que se presenta en nuestro cuadro, aquí, es decir en los balnearios públicos, los espacios estaban delimitados por género: hombres y mujeres separadamente tomaban *baños de placer* en los así llamados placeres,[17] y las mujeres podían tomar baños aparte en las denominadas

[15] Antonio García Cubas, *op. cit.*, pp. 486-493.

[16] "Unas cuerdas tendidas a lo alto y de largo a largo, con sus colgajos muy enflorados, ora de tule, mitad verde, mitad blanco, ora de pañuelos de seda doblados diagonalmente como era de uso común para las procesiones" (subrayo para señalar el uso de elementos de la naturaleza en las decoraciones). *Ibidem*, p. 491.

[17] "Los placeres eran unos cuartuchos encalados, que recibían escasa luz por una mísera ventanilla. Un agujero elíptico de una y media vara de eje mayor practicado en la tierra, revestido de azulejos y con una escalerilla de tres o cuatro peldaños para descender al fondo, constituía la tina, la que recibía el agua por un caño practicado en la parte contigua, con el receptáculo en forma de embudo, por la parte de afuera." *Ibid*, p. 488. El autor afirma que éstos eran de lujo, comparados con lo que tomaban las mujeres en común en las salas de temazcal: "grandes piezas sucias y de muy escasa luz en las cuales había una docena de tinas, generalmente de madera". "La frasca" duraba, aunque menos animada, hasta el día de San Pedro, *ibid.*, p. 491.

[18] Las salas de temazcal en los baños públicos no eran propiamente como los temazcales indígenas, pero estos últimos también subsistían en la ciudad de México, así como en los pueblos indios donde se ubicaban cerca de acequias y ríos. *Ibid.*, p. 489. Los llamados *temazcaleros* en los baños públicos se encargaban de llevar las cubetas de agua caliente y fría a los placeres y a las salas de temazcal donde aprovechaban para espiar a las mujeres más allá de las cortinillas, por lo que el mote temazcalero se utilizaba para nombrar a los niños pequeños que espiaban a las mujeres. *Ibid.*, p. 488. Llama la atención la palabra náhuatl utilizada para nombrar los baños, que los relaciona con el ancestral ritual indígena.

salas de *temazcal*.[18] La gente acudía también a los baños de agua fría; la Alberca de Chapultepec,[19] por ejemplo, se hallaba entre los principales. Ese día "reinaba la algazara que armaban los bañistas en los estanques, los chasquidos del agua al zambullirse y los gritos de los cuartos debidos a la baja temperatura del agua".[20]

La diferencia. La arquitectura presente en el escenario de *El día de San Juan* es contemporánea al pintor, con algunos materiales de origen y/o apariencia industrial: la torre de clavados cuya estructura es metálica y funcionalista y el austero edificio del fondo. La alberca y sus gradas al lado, presumiblemente de cemento, sugieren un sitio propuesto para la práctica del deporte también en su faceta competitiva y frente a un público. Sin embargo, el uso que los participantes dan a dichos espacios es otro; diverge por completo del propuesto institucional. No se trata de cuerpos que se someten a una disciplina deportiva como la natación, con los fines higienistas preconizados institucionalmente; no son cuerpos que se disciplinan para la producción.[21] Se trata de cuerpos en la plenitud del juego, "del poder de sí y la soberana alegría" de la convivencia, del placer, del disfrute por sí mismo: el no recuperable, el no sometido a ningún fin externo o ulterior. Cuerpos desnudos, ociosos, fuera del horario reglamentado, fuera de las rutinas de la división genérica del trabajo y del ocio. Si bien *El día de San Juan* retoma elementos característicos —el baño, el agua— de la celebración popular de la fiesta, el erotismo que se manifiesta abiertamente en

[19] [...] "el más afamado a causa de la abundancia, limpieza y transparencia de sus aguas y de la amenidad y hermosura del lugar." Ya agotada, era en otros tiempos un rico manantial. *Ibid.*, pp. 489-490.

[20] La otra faceta de la fiesta que no se toca aquí —"la tradicional recreación de los niños que consistía en adornarse con los arreos militares"— se relaciona igualmente con la llamada "parte maldita" en los términos de Georges Bataille, por la que los muchachos disfrazados con uniformes militares y armas de juguete traspasaban el simulacro de guerra para lanzarse a contiendas callejeras a pedradas, o con armas cortas como puñales y tranchetes. *Ibid.*, pp. 491-492. Este aspecto puede tener sus raíces en la antigua celebración de la diosa Minerva; el aspecto militar también aparece en las celebraciones de España.

[21] Si las élites porfirianas adoptaron las prácticas deportivas modernas difundidas sobre todo desde la Gran Bretaña y EUA, y con ello "exacerbaron las tensiones sociales, al ahondar la distancia entre las clases altas (blancas) más europeas y los elementos más indios y mestizos", los gobiernos posrevolucionarios consideraron la práctica popular del deporte y de la educación física como instrumentos para la movilización política y el desarrollo social, y como medio de restablecer la imagen de México en la comunidad internacional: Joseph L. Arbena, "Sport, Development and Mexican Nationalism, 1920-1970", *Journal of Sport History*, vol. 18, núm. 3, 1991, pp. 350-364. Vasconcelos asociaba su práctica a la salud y la moralidad individual y por ello al desarrollo juvenil y social, expresando sus virtudes en algunos de los términos que serían frecuentes en regímenes posteriores: preparación para el "trabajo en equipo", espíritu de sacrificio, lealtad, la apreciación de la belleza, y el logro de la "virtud cristiana" que se alcanza con el sometimiento de la sensualidad. José Vasconcelos, *Antología de textos sobre educación* (comp. Alicia Molina), México, FCE, 1981, pp. 93-101, y 127-134, cit. en Arbena, *op. cit.* [traducción y subrayados míos].

la escena traspasa ciertas fronteras, va más allá de los límites ya transgresores de la propia celebración popular; potencia sus elementos y construye una escena donde fluye sin barreras.

Señalo aquí que al haberle adjudicado el patrocinio del santo, la Iglesia se propuso dotar de sacralidad cristiana a una celebración popular de orígenes precristianos en la que no siempre ha logrado que la presencia de éste ocupe un lugar central.[22] Y en este cuadro de Castellanos, en los jóvenes cuerpos masculinos desnudos y envueltos en mantos rojos, blancos y azules resuenan las numerosas imágenes que diversos artistas europeos pintaran de San Juan durante la era barroca, despojándolas del ascetismo y la contención medievales —que la pintura clasicista del Renacimiento en parte conservó—, y haciéndolas estallar por la presencia regocijada y festiva de cuerpos del san Juan joven, adolescente en plenitud, cuyos estupendos mantos rojos de amplios y elegantes drapeados, más que estar ahí para identificar al mártir o protegerlo, se desplegaban suntuosamente para enmarcar con sus ricas tonalidades el sensual dorado de los cuerpos vibrantes, ostentosa e impúdicamente desnudos, en "desiertos" llenos de vegetación[23] (véase il. 3).

Ante esos cuerpos casi desnudos de hombres y mujeres, no estamos pues en este cuadro frente a la diferenciación normativa por géneros ni del atavío ni del espacio. Tampoco ante una escena que tenga lugar en un "espacio íntimo", es decir, en la privacidad de la casa familiar (y sus patios aledaños) —en el adentro— lugar por excelencia de la sexualidad reproductiva, de lo íntimo, de lo privado, donde en la modernidad la mujer queda subsumida bajo la imagen de la maternidad.[24] No se está entre mujeres que se hacen cargo de niños pequeños en dichos espacios, como las que pueblan tantos otros cuadros de Castellanos —también desnudas por cierto— y de otros contemporáneos suyos asociados en la historiografía con

[22] Lo cual correspondería con la función cristiana de "el honor dado a Cristo en uno de sus miembros", según lo dictamina el documento de la Congregación para el culto divino y la disciplina de los sacramentos, *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia*, *op. cit.*, p. 84. Abundan las descripciones de la celebración de la fiesta popular en diferentes partes de Europa y el Continente Americano, donde predominan costumbres relacionadas con ritos de fertilidad, con búsqueda e intercambio de parejas amorosas, la suerte en el amor, la herbolaria afrodisíaca, para la belleza o la fertilidad. Véase, por ejemplo, la versión original *censurada* de la canción de Juan Manuel Serrat "La noche de San Juan", y en el teatro por supuesto, *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Las prácticas que ahí se presentan corresponderían a los "factores históricos, litúrgicos y culturales, no siempre fáciles de armonizar" según los caracterizaría el mismo documento, p. 82.

[23] Véase, por ejemplo, uno de los más extremos entre los varios San Juan Bautista que pintó El Caravaggio, ubicado en el Museo Capitolino en Roma.

[24] Véase María Inés García Canal, "Espacio y diferenciación genérica. (Hacia la configuración de heterotopías del placer)", manuscrito.

los Contemporáneos.[25] Se trata de cuerpos masculinos y femeninos, diversos, a la par semidesnudos o desnudos,[26] desprovistos así de toda marca de identidad o jerarquía social —*en un espacio público y al aire libre reconvertido para el festejo comunitario*— y que, por otra parte, no aparecen tampoco sometidos al moderno culto narcisista del cuerpo.

3. El Caravaggio, *San Juan Bautista*, 1602-1603, óleo/tela, 129 x 94 cm. Museo Capitolino, Roma.

[25] Esta obra rompe con los géneros que habían sido los habituales en la pintura de caballete, incluso en el propio Castellanos: el retrato y la escena intimista.

[26] Llamo la atención sobre los genitales claramente dibujados en algunos de los cuerpos masculinos, en contra de la convención que los presenta borrosos o invisibles (aunque no así en el ejemplo mencionado del San Juan del Caravaggio).

Se trata aquí de una heterotopía: un lugar *otro* donde la vida sucede de otra manera, creado por el imaginario del pintor como impugnación mítica del espacio en el que vive,[27] en el que vivió Castellanos… en el que vivimos. En su imagen "ensoñada", en su visión sobre la celebración del día de San Juan, Castellanos ha refuncionalizado los espacios y logrado debilitar sus códigos; le ha dado a la celebración otro sello, otra marca. Heterotopía del placer,[28] heterotopía que añora plenitud, convivencia comunitaria, que añora el libre fluir del erotismo. Nostalgia de la fiesta, de la celebración de la vida destilada en el imaginario del pintor por la observación y la vivencia de la costumbre popular.

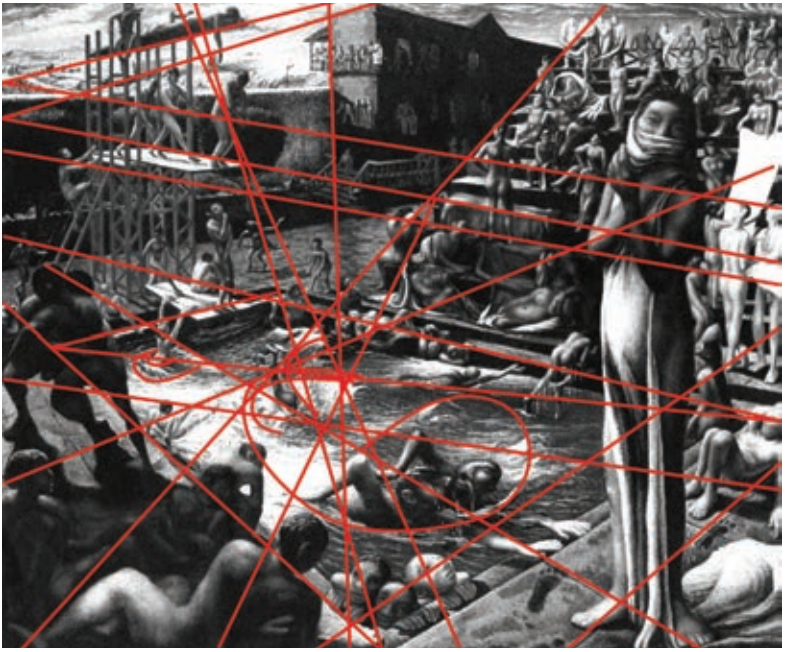
Su mirada es poética, pero no cándida. La escena de figuras, es decir la correspondiente al balneario, no es la única en ocupar el espacio pictórico nominado por el título del cuadro. No podemos obviar ni restarle importancia a lo que está presente en los otros campos.

Lápiz, regla y una mica sobre la reproducción (véase il. 4). Varios ejes convergen en el centro de la alberca en una composición radial: uno de ellos parte desde el punto más elevado del borde visible de las gradas; otro desde la arista izquierda de la galería del edificio posterior; la dirección de los clavados confluye hacia el centro de la alberca: en éste percibimos a un clavadista que se sumerge en el agua —en el vórtice de la espiral— hasta la mitad del cuerpo. Del margen izquierdo de la alberca sale también hacia el mismo centro otra línea virtual, en trayecto horizontal que pasa bajo los genitales del par de muchachos que juegan a las "luchitas". Desde el mismo margen, parte igualmente hacia el centro otro eje: despunta en la cabeza del personaje sentado de perfil, avanza sobre las piernas estiradas del muchacho que balancea su cuerpo apoyado en ambos brazos sobre el borde de la piscina. Otro eje radial se alinea desde la pantorrilla del personaje que se halla de espaldas en el extremo inferior izquierdo de la alberca, y otro más parte hacia el centro sobre el flanco izquierdo del mismo torso. Dicho personaje mira hacia abajo, entrecruza miradas con el trío de muchachos que se apoyan en el extremo inferior izquierdo de la alberca; uno de ellos levanta su mirada hacia la mujer protagónica.

Un nodo, una fuerza centrípeta atrae hacia la inmersión, hacia la humedad, hacia la profundidad de la alberca. Una espiral marcada por el movimiento del agua se cierra

[27] En los términos propuestos por Foucault: "Yo sueño con una ciencia —y sí digo una ciencia— cuyos objetos serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos. Esa ciencia no estudiaría las utopías —puesto que hay que reservar ese nombre a aquello que verdaderamente carece de todo lugar— sino las heterotopías, los espacios absolutamente otros", Michel Foucault, "Utopías y heterotopías" y "El cuerpo utópico" (traducción de dos conferencias radiofónicas http://www.chemarx.org/spip.php?article1159, consultado el 11/10/2010.

[28] Véase María Inés García Canal, *op. cit*.



4. Trazos de la estructura compositiva de *El día de San Juan.*

al mismo tiempo sobre el nodo. Me concentro sobre la escena, me sumerjo en las sensaciones físicas que me produce este "descubrimiento", y entonces percibo con mayor relieve varias mujeres sobre el borde derecho de la alberca: en cada extremo una entra en el agua, y sobre el centro: un trío de figuras femeninas desnudas plácidamente tendidas, en actitud corporal abierta y receptiva.

Existe una fuerte tensión en la estructura del cuadro, una contrafuerza. Hay un punto de fuga que se sitúa fuera del cuadro al lado izquierdo, tras el paisaje. Hacia dicho punto se fugan las líneas que demarcan los bordes laterales de la alberca. Un halo se demarca con las líneas correspondientes a los bordes exteriores de los tres trampolines y se fuga en la misma dirección, dichas líneas se abren proyectándose hacia el extremo derecho para caer, dos de ellas, perpendicularmente sobre la vertical que da altura a la figura femenina del primer plano. La verticalidad se repite en la estructura metálica de la torre de clavados, en algunos personajes de pie sobre las gradas, en las verticales del edificio; tras la barda se extiende, ya reducido por el cerramiento de la fuga, el paisaje desolado.

Se enfrentan así en esta tensión dos dinámicas espaciales: una centrípeta, absorbente, hacia la alberca; otra centrífuga, organizada a partir del punto de fuga que se halla virtualmente tras la "vedutta", es decir, la vista del paisaje al fondo: la sucesión de planos ordenados por esta perspectiva se proyecta hacia el personaje femenino en el primer plano. Invasora de nuestro espacio, ella "se sale" virtualmente del cuadro, no sólo por la desproporción de su escala, sino porque mira al espectador.

¿Se trata entonces de una *imagen desdoblada*? Con este concepto se refiere el historiador del arte, Víctor Stoichita, a una estructura que comenzó a utilizarse a finales del siglo XV en la pintura flamenca y se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XVII en la pintura europea; un dispositivo que establece una ruptura con el espacio unitario de la escena religiosa renacentista que era lo común.[29] La trayectoria que de este dispositivo traza Stoichita, identificado en cierto momento como "el cuadro dentro del cuadro", una de cuyas culminaciones más renombradas serían ciertas obras de Velásquez,[30] se articula con la aparición histórica del cuadro de caballete, con el proceso de autonomización de la producción artística en el contexto del ascenso de la modernidad, y fue una de las formas que tomó el discurso autorreflexivo sobre las funciones de la pintura. El principio de la imagen desdoblada consiste en encajar dos niveles espaciales distintos en el interior de una misma representación.

La escena religiosa de figuras fue el orden "originario", el punto a partir del cual se agregaron otros órdenes de representación a ella "subordinados". Es en relación con la escena de figuras que se situaron los segundos: en el anverso de las alas de dípticos y trípticos cuya función era religiosa, los cuales al plegarse ocultaban la imagen sacra y dejaban visibles imágenes de lo profano. En otra modalidad del dispositivo, los órdenes subordinados se situaban como *marginalia*, es decir, dentro de una misma superficie física, en los márgenes.

Llega un momento en que lo profano se independiza de la escena religiosa; se "disuelve" dicha tensión. Esto ocurre "cuando los lazos que unen lo sacro y lo profano se aflojan definitivamente" se limita a apuntar Stoichita.[31] Entonces dichos

[29] Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (trad. del francés: Ana María Coderch), Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000. Véanse los tres primeros capítulos: I. Huecos; II. El nacimiento de la naturaleza muerta como proceso intertextual y III. Márgenes, pp. 13-71. El título en español del libro, una vez traducido del francés —*L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube du temps moderne*— no recupera el verdadero sentido de este interesante trabajo.

[30] *Ibidem*, p. 17.

[31] Stoichita mismo anuncia que no abordará el análisis de las condiciones históricas que contribuyeron a dar cuenta de estas transformaciones y no se lanza a la historia social. Su proyecto tiene objetivos muy precisos: el análisis del aspecto formal que, acometido con todo detalle, es el potencial sustento de otros abordajes.

órdenes —antes subordinados— invaden la totalidad del cuadro. Al ocupar uno u otro el total de la superficie de éste, adquieren el estatuto de nuevos géneros: la naturaleza muerta y el paisaje surgen en la historia del arte europeo como géneros en sí mismos, aunque estaban presentes hasta entonces fragmentariamente en la pintura.[32]

Quedémonos en el "momento" del dispositivo de la imagen desdoblada que precede a la aparición de los nuevos géneros, el cual, sustentado en la dialéctica *fanum/profanum*, opone los términos visión/realidad, como lo explica Stoichita. Si respecto al dispositivo de la imagen desdoblada Stoichita apunta que su desarrollo en la pintura europea ocurre entre los siglos XV y XVII, en una etapa donde los lazos de lo sacro y lo profano no habían llegado aún al punto de su disolución, y si se parte del principio de que la imagen era un espacio para "la transmisión de la palabra de Dios, potencial y virtualmente presente en el espacio para el que la imagen se crea",[33] el dispositivo permite escenificar los términos del conflicto: las exigencias de la vida religiosa de acuerdo con la palabra de Dios, en los términos tradicionales de austeridad y autocontrol que ponen coto al disfrute y la sensualidad *versus* la renovada oferta del disfrute "terrenal" que con la nueva abundancia material se multiplica para ciertos sectores sociales en la era de la acumulación originaria del capital, propiciada por el desarrollo de las fuerzas productivas y la expansión colonial. Los términos, advierto, son los mismos de la contradicción que sustenta el surgimiento del *ethos* barroco —según propone Bolívar Echeverría—, el cual alcanza su conformación más madura en el siglo XVII. "El siglo de la transición suspendida",[34] lo llama el filósofo.

Más allá de aludir exclusivamente a una conformación de los objetos, o a un comportamiento humano característico correspondiente a una cierta época histórica, el concepto de *ethos* histórico alude a una manera de ser, de estar y comportarse en la vida, un modo de comportamiento social de carácter estructural, un principio de construcción del mundo de la vida que "se ubica lo mismo en el objeto que en el sujeto"; se trata de una estrategia performática adaptativa del sujeto que, si bien

[32] "El hecho de que la naturaleza muerta ocupe el plano más próximo al espectador y, en cambio, se empuje el paisaje hasta el fondo, no es casual, sino que supone el acatamiento de las leyes implacables de la representación pictórica. De todos los niveles pictóricos de la figuración, tradicionalmente sólo el núcleo central era objeto de pintura. El primero y el último plano —la naturaleza muerta y el paisaje— eran aún frente a la figura de la Virgen, *parerga*.": del latín *paraergon* (sing.), *parerga* (pl.) para: contra; *ergon*: obra. *Ibid.*, pp. 31-32. La figura de la Virgen es sólo un ejemplo —entre otros posibles— de escena religiosa.

[33] *Ibid*, p. 17.

[34] Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco,* México, Ediciones Era, 2000, p. 174.

se conforma en ciertas condiciones históricas que le dan inicialmente su sentido, tiene una capacidad de supervivencia transhistórica.[35]

El *ethos* barroco "reivindica una forma de vida reprimida y desechada por la modernidad o condenada a una existencia clandestina" explica Echeverría, y su proclividad a actualizarse es mayor en los países donde no se logró una modernidad triunfante, donde la gravitación de la modernidad capitalista fue siempre desfalleciente, como en los países de la periferia americana, donde subsisten condiciones premodernas o semimodernas que guardan una relación de discontinuidad con dicha modernidad. La actualidad de lo barroco reside en la fuerza con que manifiesta en el plano profundo de la vida cultural la incongruencia de esa modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa, en su negativa a consentir el sacrificio de la "forma natural" de la vida y su mundo.

Propongo que en *El día de San Juan* opera el dispositivo de la imagen desdoblada, pero subvertido y actualizado. Si esto se acepta,[36] se abre el camino para una lectura que incluya los distintos segmentos que conforman la obra como unidad. Se tiene pues, en los planos intermedios, la escena "principal" de figuras, donde tiene lugar la acción del balneario; en el plano posterior, el paisaje desértico dotado de una alteridad antitética —aunque la "vista" o"vedutta" no esté separada de la escena de figuras por el marco de una ventana como en la pintura europea, sino por una barda—; y en un primer plano la figura femenina, que como ya se advirtió, son sus proporciones distintas a la escena de figuras las que la separan del orden del centro. El paisaje del fondo y la figura femenina en el primer plano funcionarían pues como *parerga*: "Un *parergon* viene contra, al lado y se añade al *ergon*, al trabajo hecho, a la obra, pero no se queda al lado, sino que toca y coopera, desde cierta distancia, con el interior de la operación, no simplemente desde fuera ni simplemente desde dentro. Como un accesorio que uno está obligado a aceptar de cabo a rabo", explica Jacques Derrida,[37] y Joseph Hillis Miller elabora:

[35] En América Latina se instala la primera modernidad a fines del siglo XVI, se consolida durante el XVII y dura hasta mediados del XVIII, […]su proyecto civilizatorio tuvo la capacidad conformadora más decisiva […] parece haber sido tan profunda que las otras que vinieron después —la del colonialismo ilustrado en el siglo XVIII, la de la nacionalización republicana en el siglo XIX y la de la capitalización dependiente (en el siglo XX…)— no han sido capaces de alterar sustancialmente lo que ella fundó en su tiempo.", Bolívar Echeverría, *op. cit.,* p. 57.

[36] Existe en la pintura mexicana contemporánea a Castellanos y en otros cuadros del mismo pintor, el recurso a dispositivos barrocos, lo cual, si acaso apuntado, no ha sido estudiado.

[37] Jacques Derrida, *La verité en peinture*, París, 1978, p. 64, cit. en Stoichita, *op. cit*., p. 32.

Para es un prefijo antitético que designa a la vez, la proximidad y la distancia, la similitud y la diferencia, la interioridad y la exterioridad […], una cosa que se sitúa a la vez en el aquí y en el allá de una frontera, de un umbral o de un margen, de un estatus igual y no obstante secundario, subsidiario, subordinado, como un invitado respecto a su huésped, un esclavo a su amo. Una cosa en *para* no es solamente y a la vez de ambos lados de la frontera que separa el interior del exterior: es también la frontera misma, la pantalla que hace de membrana permeable entre el interior y el exterior. Produce su confusión, dejando entrar el exterior y salir del interior, los divide y los une.[38]

5. Pieter Aersten,*Cristo en casa de Marta y María*, 1552, óleo/tabla, 60 x 101.5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

¿Qué juego se instala entre esos tres órdenes de la representación y… un cuarto orden (el de nuestra existencia)? Acudamos al comentario de Stoichita en relación con *Cristo en casa de Marta y María* de Pieter Aertsen (véase il. 5): "El desdoblamiento de la escena implica al espectador de una forma demasiado evidente como para no intentar su interpretación en este punto."[39] Compete al espectador establecer la relación intertextual: "realizar el juego combinatorio, un juego hecho de diferencias y similitudes […] esta combinación apunta abiertamente —quizás por primera vez en la historia del arte— al sentido moral de la representación y, también al problema de la representación propiamente dicha".[40]

[38] J. Hills Miller, *Deconstruction and Criticism*, Nueva York, 1979, p. 219, cit. en Stoichita, *op. cit* pp. 32-33.
[39] Stoichita, *op. cit.,* pp. 15, 17-19.
[40] Stoichita, *op. cit,* pp. 22-24, refiriéndose a los cuadros desdoblados de Velásquez: *Cristo en casa de María* (1619-1620), y *La mulata* (hacia 1618).

Me encuentro en este punto con algo que me sorprende: En *Cristo en casa de Marta y María*, observo una estructuración cuyo punto de fuga también se cierra hacia la izquierda, y proyecta hacia la derecha las figuras más grandes, como sucede en *El día de San Juan*; el diseño de la cuadrícula del piso de la escena de figuras, también aparece en el cuadro de Castellanos. Y si la comparación se lleva más allá, podría afirmarse que, en el lugar de lo que Stoichita lee en el cuadro de Aertsen como un pedazo de levadura sobre un plato —cuyos efectos sobre la masa del pan correspondían en el plano alegórico a las cualidades de la palabra de Dios— clavado en cuya superficie ostenta un clavel, en el cuadro de Castellanos está la alberca con su clavadista. Pero hoy no me detendré en estas coincidencias; vuelvo pues a la intertextualidad del dispositivo (véase il. 5).

Los tres planos —en su interrelación— escenifican un conflicto. El elemento de la barda por su parte, actualiza la dialéctica adentro/afuera, sin la cual la significación del paisaje no podría apreciarse.[41] Y por otra parte, dado que "existe una tensión entre mirar y ser mirado, el sujeto mira con la mirada del otro que lo constituye" y que la mirada (como afirma García Canal) opera con una simultaneidad de funciones, pues "atravesada por el deseo, el placer, el erotismo, busca incansablemente objetos que puedan ser la causa que motiva el deseo del sujeto [...] la mirada busca detectar la otredad, para una vez encontrada nominarla, calificarla, excluirla y recluirla",[42] detectar cómo están dirigidas las miradas contribuye a develar el conflicto.

Aunque algunos miran hacia el paisaje desde las galerías, las miradas de los personajes establecen relaciones casi exclusivamente entre sí, con las acciones que tienen lugar en el propio balneario, en el adentro, lugar de la presencia humana, espacio arquitectónicamente organizado, espacio de la cultura, de la civilización. Sólo el muchachito mira a la mujer en el primer plano: mirada de extrañeza, de rechazo, de deseo tal vez. La mirada de ella se dirige al espectador, aunque su campo de visión abarque ambos planos. El paisaje del fondo representa el afuera del balneario, de la fiesta, el allá: frente a la plenitud vital y colorística del campo central éste es inhóspito, seco, desolado; un no-lugar, donde la vida no parece posible. La figura de la mujer presente en el primer plano, el más acá, comparte ciertos elementos visuales con las figuras de la escena y al mismo tiempo mira al espectador; ella proviene de algún modo de dicha escena, está de manera simultánea adentro y afuera.

Pareciera que el pintor se cuestiona desde ella la totalidad, la que el amplio encuadre de la obra integra en sus sucesivos planos o, más ampliamente, la que incluye

[41] Véase *ibidem*, p. 44.
[42] García Canal, *op. cit.*, p. 11.

a esta última a partir del espacio que se abre desde y ante los ojos de la pintura que miran al frente. El pintor se pone *en el lugar de ella*, ¿experimenta sus dilemas? En la mirada de Castellanos cabe un desplazamiento que él no teme asumir: mira a través de ella. Su presencia ambivalente en el espacio me incluye, nos incluye. Ella es la bisagra entre el espacio real y el lugar-otro que añora Castellanos. Ella aparece como el eje del cuestionamiento. Ella, con la forma que toma su presencia, desde su cuerpo de mujer, desde el papel que la diferenciación genérica le tiene asignado en su función de reproducción y maternidad.[43] Ella —¿desde la angustia de la transgresión?— objeto pero también sujeto del deseo. Y al cuestionar "lo propio", pone todo, a todos en cuestión. "¿Cómo escapar al espacio codificado y a la mirada exigida? ¿Cómo construir otro tipo de mirada? ¿Cómo hacer del cuerpo y sus sensaciones una reafirmación de sí, más allá de sexos y géneros?".[44] Éstas podrían ser sus interrogantes. Ella está presente en el cuadro en la figura y el espacio del cuestionamiento, pero su voz no puede oírse porque su boca está cubierta por el mismo paño blanco que envuelve su cuerpo.

¿Y el espectador? Mira y a la vez es mirado; dada su posición, además de ser interpelado por la figura femenina, está obligado a mirar los tres campos más el suyo propio, y discernir.

Posdata. Con *El día de San Juan* el pintor arriba a un lugar-otro donde se potencia el valor de la trasgresión, de la impugnación y de la resistencia, "caminos reales" que abren brechas en el sistema de dominio, únicos. Tal vez este cuadro comparte en términos visuales una intuición, la misma que Benjamin, su contemporáneo, logró articular en sus *Tesis sobre la historia*: que la esperanza no proviene del futuro, tiempo vacío todavía, sino de la asunción de los varios pasados que se mezclan para hacer la plenitud y la riqueza del tiempo presente.[45]

[43] *Ibidem*, p. 4.
[44] Son las preguntas que se hace García Canal en su texto, p. 12.
[45] Gilly, *op. cit.*, p. 45.

N. de A. Este texto forma parte de un proceso de investigación sobre la pintura de Julio Castellanos.

Peter Greenaway, intérprete de Vermeer

María Elena Durán

Tres años después de realizar su primer largometraje, *El contrato del dibujante* (*The Draughtman's Contract*, 1982), reconocido internacionalmente por la crítica de cine, Peter Greenaway escribió y dirigió *Una zeta y dos ceros* (*Zoo/A Zed and Two Noughts*). En esta última, el cineasta creó una historia compleja, estructurada, tanto conceptual como formalmente, a partir de la simetría como el orden lógico que existe en la naturaleza. En la trama, los protagonistas, los gemelos Deuce, enviudan cuando sus respectivas esposas mueren en un accidente automovilístico; la tercera tripulante, llamada Alba, salva la vida, aunque pierde al hijo que esperaba, además de que deben amputarle una pierna. Esos elementos marcan desde el inicio del filme la ruta que seguirá la historia: es decir, los gemelos representan la dualidad, el orden; la pérdida de la pierna de Alba será el motivo que genere el conflicto, pues ha perdido la armonía de su cuerpo, el equilibrio. Greenaway integra a la cinta otras de sus obsesiones, como el uso de diagramas, fórmulas y sistemas como el alfabético o el numérico con el fin de expresar una visión racional y armónica del mundo.

El guión está estructurado según la teoría de la evolución de las especies de Darwin, pues el cineasta se confiesa neodarwinista, de él menciona que "es el hombre que ha tenido la mejor idea de toda la civilización, mientras no se pruebe lo contrario".[1] En el filme establece una analogía al desarrollar las mismas ocho etapas que conforman esa teoría: "tres series compuestas por ocho fragmentos cada una, que se desarrollan paralelamente: la descomposición de seres vivos, la liberación de animales encerrados en un zoológico, y la realidad, representada por extractos de documentales científicos de la BBC. A esta estructura se le superpone la de una ópera, con un prólogo

[1] *La Jornada*, México, 20 de junio de 1997.

y tres actos: el primero consagrado a la manzana, el segundo al cocodrilo y el tercero a la cebra".[2]

A su vez, cada uno de estos ejes está formado por ocho secuencias; están filmadas ocho descomposiciones; en ocho fragmentos se narra el desarrollo de la vida en la Tierra, todo ello en un zoológico. Además Michael Nyman acompaña la obra con ocho fragmentos musicales de tendencia minimalista. Dentro de esta forma de crear, a través de estratos superpuestos, se une a la trama argumental una niña que recita el alfabeto. Cada letra que menciona corresponde al inicio del nombre de cada animal que se presentará, hasta llegar a la Z de "zebra". De esa manera la cinta avanza y el espectador sabe cuándo está por concluir.

El investigador Jorge Gorostiza equipara la estructura de las películas de Greenaway con la de una red o malla de pescar, "donde todas las cuerdas están unidas con nudos y donde los nudos [son] los elementos, y las cuerdas las [distintas] tramas"[3] narradas simultáneamente. Reflejo de sí mismo, su obra cinematográfica es el resultado de un trabajo multidisciplinario, donde sus actividades como creador no suelen ser sucesivas ya que coexisten. A partir del uso de ventanas en la pantalla, el abigarramiento de elementos y la abundancia de información sobre múltiples temas, crea "un referente caleidoscópico según se fije la mirada en un punto u otro".[4] Ahí se inicia un intercambio visual entre autor y auditorio, ¿quién mira a quién?

La oscuridad y la atmósfera creadas en la sala cinematográfica desvanecen la distancia interior del espectador con la obra, generando la ilusión de formar parte de un artificio puesto en escena en el espacio fílmico, sensaciones con las que origina su propia mirada. "Y es que, más allá de un modo de representación reductible a una teoría convincente, el cine ha sido y es un ritual feliz, la mirilla desde la que, con impunidad, el espectador observa la vida, desaprensivo e inocente como un dios".[5]

No es raro también que Greenaway ostente muy buen sentido del humor en el transcurso de esta cinta, ya que es una de las características de sus películas, a pesar de que narre hechos terribles que se traducen en imágenes igual repulsivas que hermosas. Al poco tiempo de iniciada la película, aparece Alba recostada en una amplia cama rodeada por grandes ventanales; sentada a su lado una mujer le

[2] Jorge Gorostiza, *Peter Greenaway*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, pp. 79-80. (Signo e Imagen/Cineastas).
[3] *Ibidem*, p. 224.
[4] José María Espinaza, "Cine y pintura en Greenaway", *La Jornada*, 13 de julio de 1997.
[5] Alejandro Montiel, *Teorías del cine. Un balance histórico*, España, Montesinos/Biblioteca de Divulgación Temática, 1992, p. 15.

acicala las uñas de su único pie. Será a partir de ese momento que la "pedicurista", ataviada con un llamativo sombrero rojo con plumas, aparecerá en toda la cinta: como testigo, acompañante o sólo como observadora. El autor revela desde entonces su creatividad, cuando altera el cuadro *Muchacha con sombrero rojo* (*ca*. 1667) del pintor Jan Vermeer, manipulando al personaje y adaptándolo, de manera drástica, al lenguaje cinematográfico y por lo tanto a sus necesidades expresivas.

Se han mencionado varios ejes que sostienen la obra del cineasta galés, pero el de mayor relevancia es el carácter pictórico que imprime a sus filmes, debido a "su concepción del encuadre derivada indudablemente del cuadro".[6] Utiliza la pintura en favor del origen visual del cinematógrafo —la imagen en movimiento—, hoy desplazada por el cine literario. Conceptualiza las imágenes para sus películas como si se trataran de cuadros articulados por la sucesión de largos planos fijos. "Para él, el movimiento fílmico está retenido, suspendido por la temporalidad pictórica, de manera que sus imágenes funcionan sin noción de continuidad, a modo de *collages*".[7] Emplea la pintura en el cine de diversas maneras, como en *El contrato del dibujante*, donde aparecen sus propios dibujos, o bien como referencia temática o en forma de citas.

Varios autores han utilizado el cine como extensión de la pintura, otorgándole diversas categorías, pero en este caso, la formación de Greenaway como pintor-cineasta, le ha permitido elaborar "cuadros" de gran formato directamente en la pantalla. También ha usado obras pictóricas de otros autores sin intención de recrearlas al detalle o imitarlas, llegando al extremo de filmar a actores y actrices en composiciones estáticas, como por ejemplo lo hace Charles Matton en su filme *Rembrandt* (1999), en el que el espectador, al verlo por primera vez, advierte y aprehende el estilo del artista que trata. Matton logra en su filme captar ese "momento esencial [que] consiste en tratar de fijar, de detener la acción, en lo que se considera el momento más representativo del acontecimiento que el pintor quiere contar".[8] Greenaway, en cambio, altera obras del pasado y las interpreta en imágenes temporalizadas, siempre cambiantes, transformándolas en vehículos de sus propias inquietudes.[9]

[6] Áurea y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 1995, p. 13.
[7] *Ibidem*, pp. 17-18.
[8] *Ibid.*, p. 30.
[9] Sin duda que su manera de trastocar obras de otros pintores tiene sus orígenes en las *tableaux vivants*. Sin embargo, se aleja de esta vertiente cuando demuestra que su deseo no es imitar de manera rigurosa el cuadro que cita. No obstante, esa idea la desarrollará más tarde en su filme *La ronda de noche*, pues en ella su objetivo es analizar una pintura y no, como en este caso, la transformación o renovación en la obra de los elementos y motivos de sus inicios.

Una zeta y dos ceros es quizá la cinta donde interpreta, utiliza y expone de manera más categórica parte de la obra del pintor barroco Jan Vermeer, tanto en la forma como en el concepto, a través de imágenes saturadas de significados diferentes a los originales. No son las referencias temáticas utilizadas en *El contrato del dibujante* o sólo citas, pues en esta ocasión las contextualiza en un guión, elaborado con una extensa variedad de información visual y narrativa, a partir de disciplinas como la biología y la mitología. La finalidad es involucrar al receptor en pistas falsas, desestabilizarlo y, en ocasiones agredirlo. Sabemos de su gusto por los pintores barrocos holandeses del siglo XVII, sin embargo, quien obtiene un lugar privilegiado en su bagaje cultural es Vermeer pues lo:

> Considera […] el primer cineasta, por la peculiar forma de trabajar la luz, por su insuperable capacidad de captar el instante. "La revelación del mundo por medio de la luz es una disciplina en la cual Vermeer fue maestro. Es uno de los pintores más misteriosos a este respecto. En un cuadro de Caravaggio se comprende fácilmente de dónde viene la luz, porque es esencialmente direccional. Pero qué hay más misterioso que la luz de un cuadro de Vermeer. Esa fracción de segundo aislada [...] que Vermeer representa [...]. Evidentemente, éstas son las principales características del cine. No digo que él haya anticipado el cine, pero es interesante saber que vivió en Delft en un periodo de grandes descubrimientos ópticos, como el microscopio y el telescopio. [...] por otra parte se sabe que utilizó una cámara oscura".[10]

En el filme no sólo se hace referencia visual a la obra de Vermeer, ya que también algunos diálogos aluden a su vida pública y personal. Por ejemplo, cuando el cirujano que amputó la pierna a Alba menciona su deseo por ser "el pintor Vermeer" y asegura ser especialista en sus mujeres; por su parte, Van Meegeren indica ser el primo del impostor que pintó los cuadros falsos del artista. Durante esa charla, aparece de nuevo la actriz que recrea el cuadro *Muchacha del sombrero rojo* como una especie de asistente del cirujano. Al principio varía el color de sus vestidos de acuerdo con la secuencia en la que participa; así, ella es un símbolo que, entre otras cosas, representa al sexo, además de ser una desestabilizadora de la simetría que define la mayoría de las imágenes. Si se confrontan ambos personajes, el del cuadro *Muchacha del sombrero rojo* y el cinematográfico, es posible interpretar que la penumbra que envuelve la mirada de la muchacha pintada se asemeja al personaje fílmico, quien aparece siempre en segundo plano, ninguna de las dos dirige su mirada al espectador, es decir, se protegen de su público, una en la oscuridad y otra en la distancia, en ambos casos "el principio [...] empleado es el de la 'simulación', el encubrimiento misterioso que deberá despertar curiosidad en el espectador".[11]

[10] *Ibidem*, pp. 19-20.
[11] Norbert Schneider, *Vermeer 1632-1675. Sentimientos furtivos*, España, Faschen, 2006, p. 72.

Como se mencionó, la aparición de la "zebra" anuncia el inicio del final de la cinta. La "zebra", dicen, será la última adquisición del zoológico. A manera de prólogo y paráfrasis de la piel del animal, en la siguiente secuencia aparece un hombre vestido de blanco sin piernas, sostenido por un par de muletas, quien cuestiona a una mujer vestida de negro sobre la utilidad de las rayas blancas y negras de la "zebra", ella responde que son útiles y continua un diálogo igual sarcástico que complejo de acuerdo con los subtextos:

ELLA: La cebra es un animal tan hermoso, el hombre podría haber inventado un extravagante híbrido...
ÉL: Tú sabes, como un centauro negro y blanco, mitad mujer, mitad cebra con tetas a rayas, caderas siempre listas, una cola blanca y (*viéndola a la cara dice*) pelo negro (*ella, desde luego, tiene el pelo negro*).
ELLA: Lo pondrían en un zoológico.
ÉL: Junto al unicornio.
ELLA: Y a la sirena.
ÉL: A los animales los tienen para sacar ganancias.
ELLA: Quizá para eso sean.
ÉL: Hay muchas formas de sacar utilidades. Si yo tuviese dinero para poseer un zoológico, lo llenaría con animales mitológicos.
ELLA: ¿Y en dónde los encontrarías?
ÉL: Te pediría tu ayuda.
ELLA: Soy muy cara.

Enseguida la cámara realiza un acercamiento a la piel de la cebra, hasta que por medio de una disolvencia —ésta, la imagen de la piel— se superpone al traje de un "pintor" que da la espalda a la cámara y, por medio de un largo *zoom out* se aprecia en su totalidad una alegoría de uno de los cuadros más importantes de Jan Vermeer, *El arte de la pintura* o *El taller del pintor* (*ca.* 1666-1673), donde se aprecia según sus intérpretes, entre ellos Sedlmayr, una "alabanza del arte de la pintura", y en contra Norbert Schneider, quien afirma que no es una alabanza a la pintura, sino la historia de famosas victorias militares. "Pues la personificación del cuadro, [es] fácilmente reconocible: una mujer con manto azul de seda y falda amarilla, con una corona de hojas como tocado, sosteniendo un trombón en la mano derecha y un libro de pasta amarilla a la izquierda, no es en modo alguno una alegoría de la pintura... sino —y de ello no cabe la menor duda— la musa Clío, patrona de la Historia".[12]

[12] *Ibidem*, p. 81.

El cuadro es conocido también como *El taller del pintor*, pues,

> es indudablemente un autorretrato y el estudio mostrado es el suyo. La dama [...] personifica a la Fama y el artista comienza su cuadro con la corona de laurel, como para indicar su búsqueda de belleza e inmortalidad. La trompeta [...] es uno de los atributos de la Fama [...] el libro bajo su brazo, [...] los volúmenes y la mascarilla en la mesa, añaden una dimensión literaria y escultórica a la alegoría de las artes.[13]

Complementan la composición: una lámpara pendiente del techo, un mapa[14] grabado en un gobelino que cubre el muro frontal y un fragmento de cortina en el lado izquierdo a manera de telón, el cual se abre para mostrar la acción en ese espacio interior, como si fuera un escenario teatral. El personaje femenino baja la mirada hacia la mesa donde se encuentra una máscara que representa a la escultura, un cuaderno abierto y paños, aparentemente de seda, que caen hacia el frente, ¿acaso mira los utensilios que están en la mesa? ¿Está pensativa? ¿o no se atreve a mirar a los ojos de quien la retrata o de su espectador?

Peter Greenaway interpreta ese cuadro, no lo reproduce textualmente, ya que reemplaza algunos elementos, aunque no los suficientes para confundir al público, por el contrario, le permite identificarlo plenamente, esa será su primera intención, pues como menciona Susan Sontag: "El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo altera. Pero no puede admitir que eso es lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornar lo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado".[15] En ese reemplazar elementos, Greenaway sustituye a la musa Clío por el personaje de la cinta que representa a *La muchacha con el sombrero rojo*, como una conexión y hasta un diálogo entre ambos cuadros. Ella, quien se encuentra desnuda, sostiene en la mano derecha una trompeta y en la izquierda un libro en el que, a diferencia del pictórico, la portada se encuentra en blanco. El "pintor" conserva estrictamente las mismas características del retratado en la pintura, la única notable diferencia es que, en la película tiene en la mano, en lugar de un pincel, una cámara fotográfica, con la que por cierto, toma tres fotografías con *flash* a su modelo.

[13] William Fleming, *Arte, música e ideas*, México, McGraw Hill, 1989, p. 252.

[14] "El mapa fue realizado por Claes Jansz. Visscher (Piscator) hacia 1692. Es curioso [...] que el artista se remonte a un estado geográfico de los Países Bajos que ya había sido políticamente superado mucho antes de su época. El mapa no reproduce la zona de la república de las Provincias Unidas nórdicas, sino —como la inscripción lo indica tajantemente-— las 17 provincias *antiquas* antes del armisticio con España en 1609." En Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 82.

[15] Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*, España, Editorial Random House Mondadori, 2007, p. 15.

Es en esa particularidad, donde es posible descubrir la clave sobre el significado que el cineasta imprimió a su nueva obra: actualidad, al hacer evidente la intemporalidad del arte o cómo éste es capaz de trascender el tiempo. Otra idea es confrontar el estilo figurativo utilizado en épocas pasadas por artistas como Vermeer, con la fidelidad que de la realidad capta una fotografía, modernizando así el antiguo pincel por una cámara fotográfica. Sería una idea semejante al concepto sobre la teoría mimética del arte, la que según Platón y Aristóteles va de acuerdo con la presunción de que el arte siempre es figurativo.[16] ¿Será eso lo que intentaba decir Greenaway? Recordemos que el principal atributo del cine es su esencia figurativa, en una ferviente búsqueda también por reproducir la realidad, objetivo que a pesar de la fuerza de su veracidad inherente a la imagen nunca logrará, porque en el momento de intentarlo, la cámara lo convierte en una mentira, en un artificio y que además su nacimiento fue producto de la evolución de la fotografía.

Otra lectura al cuadro *El arte de la pintura* recreado en la pantalla puede ser el símil que Greenaway establece entre la pintura vermeeriana y el cine. Como se comentó en párrafos anteriores, el cineasta considera a Vermeer el primer inventor del cine, gracias al uso que hace de la *camera obscura* como base de algunos de sus cuadros. Entonces la importancia de esa cámara en la recreación del cuadro de Vermeer en la película es que suple al pintor, pues es ella quien mira y aprehende esta escena. Es el cuadro pictórico visto desde el encuadre de la cámara fotográfica en la

[16] *Ibidem*, p. 14.

cámara cinematográfica. Además equipara al libro, símbolo de la literatura, por el guión cinematográfico y la trompeta por la banda sonora que acompaña a muchas películas; el resultado sería, de nuevo, la actualización del cuadro de Vermeer, y el vehículo para esa actualización, el cinematógrafo.

¿Por qué la obsesión de Greenaway por los pintores barrocos? ¿Por qué en especial Vermeer? Sin duda por su manejo de la luz, pues son ellos los primeros artistas que experimentan con luz artificial y no debemos olvidar que esa iluminación, la artificial, es una de las principales herramientas de los cineastas.

Específicamente sobre iluminación de la película *Una zeta y dos ceros* comentó que:

> El motivo total de la película se suponía que era Vermeer, manipulador experto y profético de los dos conceptos esenciales del cine: el momento fugaz de acción, y el drama revelado por la luz. No puede ser probado que *La lechera* de Vermeer sea una pintura que representa un veinticuatroavo de segundo del siglo XVII, expuesto a f8, pero la dirección de la luz es una certeza: siempre viene desde la izquierda del encuadre, desde una fuente que está a casi un metro y medio por encima del nivel del piso. La intención de respetar rigurosamente esta disciplina en *A Zed and Two Noughts* era, la mayor parte del tiempo, socavada por las vicisitudes de los lugares que usábamos y los hábitos de vagar libres que tenían los animales, pero el espíritu fue conservado.[17]

Cuando Greenaway cambia el cuadro *El taller del pintor* a ese otro lenguaje que es el cinematográfico, donde por segundos los personajes permanecen inmóviles, logra atraer reminiscencias del cuadro al reelaborarlo; sin embargo, no es el pintado por Vermeer, es otro que no conocíamos. Toda la acción de la imagen-cuadro está filmada en un plano secuencia, en el que, como ya mencionamos, después de unos segundos de inactividad de los personajes, se inicia un diálogo con voz en *off*, que suponemos es la del pintor-fotógrafo quien, dirigiéndose a su modelo dice:

ÉL: No parece que hayas protegido a Alba de Oliver y Oswald.
ELLA: No puedo estar como centinela patrullando el pabellón.
ÉL: Seguramente eres más atractiva que una mujer sin una pierna. ¿Crees que se interesarían en una mujer sin las dos piernas?
ELLA: (*Desnuda y sólo con el ya característico sombrero rojo se enfada y arroja al suelo la trompeta, respondiéndole en un arrebato de celos*. Ya que obviamente estás más interesado en ella que en mí, podías contestarte esa pregunta tú solo. (*Enseguida, lanza al suelo el libro, que ocultaba sus pechos, dejándolos ahora descubiertos. Enojada sale del cuadro y de cuadro*).

[17] http://seikilos.com.ar.seiskilos/2998.

La cámara finaliza el *zoom out*, con el que muestra la cortina del lado izquierdo que enmarca completo el ahora otro novedoso cuadro, pues ya no se encuentra en él la modelo femenina.

Esa tarea de modificar o interpretar lienzos famosos no es original del cineasta galés; dos buenos ejemplos, por famosos, son: *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci y la escultura del *David*, de Miguel Ángel. Obras que han sido objeto de diversos cambios con las correspondientes consecuencias, entre ellas, modificar su concepción original para darles diferentes significados y, en ocasiones transformarlas en utilitarias, atendiendo a un fin esencialmente mercantil, aunque otras obras, como las concebidas por Greenaway, son realizadas con sentido artístico. Tampoco es el único cineasta que ha llevado a cabo esta acción en el terreno cinematográfico, un caso es *Caravaggio* de Derek Jarman, filmada apenas un año después de *Una zeta y dos ceros,* donde aparece recreado el cuadro de Jacques-Louis David titulado *La muerte de Marat*, sustituido por un Marat vivo en la bañera que en lugar de sostener en una mano la nota de su asesina, utiliza una máquina de escribir.

Esta concepción de "nuevas imágenes" a partir de otras, ha tenido como efecto cierta innovación con la que se induce al espectador a mirarlas de otra forma, es el concepto que desarrolla Sherrie Levine sobre el Appropriation Art, "que giraba en torno a la desmitificación y deconstrucción de la idea de autor, original y originalidad."[18] Así lo presenta en *Fountain* (*after Duchamp*), 1991, escultura inspirada en *Fountain* de Marcel Duchamp de 1917. Esa teoría plantea un proceder opuesto sobre una acción aparentemente similar a la mercantil, que se mencionó en el párrafo anterior y que sería sólo un pastiche, pues se sustenta en reflexiones sobre el hacer artístico con las premisas que Levine apunta: "*I try to make art which celebrates doubt and uncertainty. Which provokes answers but doesn't give them. Which withholds absolute meaning by incorporating parasite meanings. Which suspends meaning while perpetually dispatching you toward interpretation, urging you beyond dogmatism, beyond doctrine, beyond ideology, beyond authority*".[19]

Regresando a las pinturas de Vermeer, se sabe que gracias a su estilo figurativo muestran claramente su contenido. Entonces, nuestra mirada advierte esa realidad inmediata "fácilmente comprensible": retratos de personajes importantes, cuadros de interiores, presencias sencillas en un encierro doméstico [...] parece claro lo que nos quiere decir. Así, no es necesario preguntarle a Vermeer "qué decía, pues se sabía

[18] http://goyo-vigil.blogspot.mx/2009/02apropiación-levine.html. 18 de julio de 2012.
[19] http://collections.walkerat.org. 18 de julio de 2012.

Peter Greenaway, fotograma de la película *Una zeta y dos ceros*, 1986.

Jan Vermeer, *El arte de la pintura* o *El taller del pintor*, *ca*. 1666-1673.

(o se creía saber) qué hacía".[20] En cambio, si formulamos esas mismas preguntas a la imagen reconstruida por el cineasta sobre el cuadro *El taller del pintor*, ¿qué dice?, ¿qué hace?, ¿por qué lo transformó?, las respuestas no son tan claras, a pesar de que el cine también sea figurativo, el contenido es confuso, pues ya el hecho de que haya nacido de una obra única y, por tanto, original, la torna más compleja, además de unir dos contenidos, uno del pasado y el otro actual. Greenaway se convierte en un segundo autor de la obra de Vermeer, porque la transforma y por ende la resignifica creando otra obra a su vez única. El realizador no sólo altera el texto al interpretarlo, sino que además lo cambia con una intención definida, no pretende dar a conocer la obra original de Vermeer; no en este caso, pues desea mostrar con un mayor rango, su obra y no la del pintor holandés.

A partir de la obra vermeeriana, Greenaway crea otro contenido y otra forma, donde se establecen diferencias sobre el original que adapta, pues es en ese cambiar la obra de estilo y lenguaje como rinde homenaje, analiza o examina a uno de sus pintores favoritos.[21] Lo hace con plena libertad, y retiene de él sólo algunos elementos, que compone para lograr una nueva reflexión. Al situar a Peter Greenaway como un artista de vanguardia, en el más amplio sentido del término, puede ocurrir que "El moderno estilo de la interpretación excava y, en la medida que excava, destruye; escarba hasta 'más allá del texto' para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero".[22] Entonces es posible pensar que ambas obras, la de Vermer y la de Greenaway se enriquecen en el momento en que el segundo las une y de esa manera llega a un resultado innovador y "verdadero", al menos para nuestro presente, pues resulta evidente que no busca la representación como un espejo de las cosas, sino como el resultado de una nueva intención. Es decir, la nueva imagen cinematográfica debe interpretarse como una obra diferente a la original.

[20] Susan Sontag, *op. cit.*, p. 15.

[21] Me refiero a la cinta experimental de Peter Greenaway, *La ronda de noche* (2008), donde realiza un minucioso análisis sobre el contenido y los personajes del cuadro con el mismo título, pintado por Rembrandt. Explora la polémica que esta obra causó, por lo que también constituyó la decadencia de la carrera del pintor. Greenaway entrevista a los personajes, habla con ellos, los cuestiona o enjuicia, con el fin de aclarar porqué ese cuadro fue el motivo de su ruina. En sus palabras: "Si Rembrandt viviera en nuestra época, podría pasar por una mezcla de Mick Jagger y Bill Gates. A los 23 años fue muy conocido, extremadamente rico y siguió la moda de su tiempo. Sus obras fueron expuestas en toda Europa. Pero a partir del momento en el cual pintó su famosa *Ronda de noche* su carrera se derrumba violentamente y comienza a perder todo: su fortuna, su reputación, su posición social. Cayó en bancarrota total". En: http://cineuropa.org.interview. Es evidente su interés por los pintores barrocos del siglo XVII, y aunque en su obra se advierten influencias también de corrientes pictóricas modernas, es claro que continua en un casi obsesivo diálogo con ellos, quienes todavía tienen algo que decirle.

[22] Susan Sontag, *op. cit.*, pp. 17-18.

El cineasta se atreve a volver la vista al pasado cuando escoge esos cuadros para manipularlos, pero modifica las categorías de ese pasado donde las obras fueron realizadas para interpretarlas desde ese presente —cuando filmó la película— o el tiempo donde ocurre la acción de la película, o ambos, en el entendido de que nuestro "presente no cesa jamás de reconfigurarse".[23]

Utilizó su conocimiento sobre ese hecho para justificar su propia obra. Es la capacidad que tiene para poder analizar, interpretar y reelaborar imágenes del pasado desde ese otro lugar que es su tiempo y su labor como cineasta. La acción del nuevo autor es "la del intérprete dinámico, que es la maquinaria transformadora de los signos estables a partir de la vivencia y conciencia de un nuevo intérprete".[24]

Ambas reflexiones, la del siglo XVII y la del XX, constituyen un acto de temporalización, el uso de la memoria que Greenaway desde su lugar como estudioso de la historia "convoca e interroga",[25] une y/o mezcla dos lenguajes diferentes, uno anterior y otro moderno, que resultan de contraponer dos formas de mirar una obra, el primero se refiere a espectadores pasivos que contemplan una pintura estática y el otro, dinámico, pues es el segmento del filme, que satisface las demandas de un público moderno, educado para asimilar no sólo una idea, sino una multitud de imágenes y contenidos en movimiento durante aproximadamente dos horas.

Son posibles diversas lecturas del cuadro referido, como diversos son los espectadores que disfrutaron y disfrutarán de la película; las lecturas continuarán aumentando de acuerdo con nuevos cinéfilos que la enfrentarán con nuevas miradas, ya que al ser un cine dinámico, debido a que despierta en ellos un cúmulo de sensaciones, producto de su enorme información visual y narrativa, los invita a participar en la construcción del sentido de sus películas. Desde luego que en mayor medida de lo que puede ocurrir en los museos, porque la asequibilidad del cine, según Sontang, lo convierte "[…] en la actualidad, de todas las formas de arte, la más vívida, la más emocionante, la más importante".[26] Lo anterior en el entendido de la facultad que tiene el cine para proyectar en una película múltiples imágenes en gran formato, mismas que se dificultaría reunir y apreciar en un museo en un lapso tan corto como lo hace posible una película.

[23] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 12. (Colección Filosofía e Historia).

[24] Humberto Chávez Mayol, "La construcción de la realidad memorable. Un juego entre objetos e interpretantes dinámicos", en *Deconstruyendo Centenarios. Latinoamérica como protagonista*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 249.

[25] Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 40.

[26] Susan Sontag, *op. cit.*, p. 23.

También se debe tomar en cuenta que la disposición de la sala de cine está pensada para concentrar nuestra atención, de mejor manera que en un museo, donde el visitante tiene más facilidad para distraerse. La vivencia en el cinematógrafo es complementada, en general, por una historia donde el espectador es capaz de identificarse con alguno de los personajes y, su sonoridad incluyendo la música, son elementos que consiguen afectar a otros sentidos y por ello, la vivencia es más "completa".

Se ha intentado analizar y revelar el significado del cuadro-imagen en movimiento, que aquí se aborda, como algo independiente del resto de la película. Esto es sin duda una arbitrariedad, pues al sacarlo de contexto, se ha separado en partes esa unidad artística. Si el intento de interpretación fuera sobre la obra completa, el resultado obviamente sería diferente. Es como si hubiésemos fragmentado un cuadro y: "Pese a que sólo es posible enfocar de manera pormenorizada uno a uno los elementos que integran cualquier producción, resulta indispensable tener presente que ninguno es significativo en forma aislada, sino que todos lo son a partir de las relaciones de correspondencia que cada uno guarda con los otros, con la obra de la que es un componente y con el conjunto del que cada obra es parte".[27] En fin, se trata de interpretar a un intérprete, lo que es posible hacer a partir de múltiples enfoques y puntos de vista, de acuerdo con nuestro presente en tanto contexto, y en tanto al conocimiento característico que de ese se genera, es decir cada experiencia será personal, pues como menciona Huberman: "Siempre ante la imagen, estamos ante el tiempo".[28] Entonces, la obra de Greenaway queda inscrita en el llamado arte actual, sustentado por diversas teorías edificadas ante la renuncia del concepto de obra maestra, y el avance de la tecnología, más en correspondencia a las necesidades de la época actual, en especial el cine.

Habría que recordar que Walter Benjamin por los años treinta había advertido que gracias a la tecnología, uno de los tabúes del arte tradicional, la obra única e irrepetible, dejaba de existir. Según Benjamín, el arte pierde así su antigua "aura" y se reduce a objeto de consumo, aunque no por ello pierde su valor. Es una línea cronológica que se sitúa como referente *del fin del arte*, y a partir de aquí surge un arte otro, en sus fronteras, en sus (con) fines, en esos límites con otros saberes que tratamos de comprender.[29]

[27] Carlos-Blas Galindo, *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Cenidiap/Centro Nacional de las Artes/Estampa Artes Gráficas, 2005 (Abrevian Ensayos).

[28] Georges Didi-Huberman, *op. cit.,* p. 11.

[29] Armando Casas *et al.*, (coords.), *Los (con)fines del arte. Reflexiones desde el cine, el psicoanálisis y la filosofía*, México, Facultad de Filosofía y Letras/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/ UNAM, 2010, p. 8.

Desde que el cine se convirtió en sonoro, ha sido nombrado como la reunión de todas las artes. Hoy en día, la incursión de Greenaway en esa industria le ha otorgado una nueva mirada. Fiel a sus intereses, su estilo pictórico se ha reflejado a lo largo de toda su obra plástica, en especial sus vehementes estudios sobre la trayectoria artística de los barrocos holandeses del siglo XVII. La reflexión sobre la recreación del cuadro viviente *El taller del pintor*, en *Una zeta y dos ceros* ha pretendido acercarse al complicado y complejo discurso del cineasta. Es posible que a partir de ese fotograma se conciban múltiples ideas en relación con ese cuadro, y al apreciarlo como un pequeño segmento de la película esas ideas se multipliquen como las imágenes de dos espejos que se encuentran.

La trascendencia de Peter Greenaway se origina en propiciar diferentes sensaciones en su público, experiencias individuales que justifican la realización de este tipo de cine que conlleva una clara propuesta de entenderlo como un hecho artístico, pues invita al público a que reflexione y relacione sus obsesiones, fascinaciones e intereses, con las del autor, al tiempo que también lo pueda sorprender, intrigar y entretener.

Julio Galán: el motivo del doble

Carmen Gómez del Campo

Pasaje introductorio

Múltiples son los vínculos entre el psicoanálisis y la historia abocada al arte. Ambos deconstruyen, construyen y reconstruyen su objeto de estudio desde un presente que mira y convoca al pasado. Sus herramientas, aunque diversas, desmontan el presente en su intento por encontrar la piedra angular que lo sostiene. Reconstruyen andamios, puentes, pasajes ahí donde aún permanecen las huellas de presencia y construyen, orientados por la intuición, la teoría y la experiencia, los trozos y trazos de lo perdido irremediablemente, todo, con el propósito de esclarecer aquello que soporta su objeto de conocimiento, ya sea una producción artística o una creación sintomática. Ambos campos del saber, tejen o destejen en su trabajo las temporalidades y las espacialidades entramadas en su objeto de atención. Freud dedicó varios ensayos al tratamiento de obras de arte y a sus creadores. El *Moisés* de Miguel Ángel o *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci fueron objeto de su atención y diríamos, de su pasión. ¿Qué sostiene el efecto enigmático de esta última obra? O bien, ¿qué anuncia la movilidad suspendida de la primera?, ¿cómo se teje la historia individual y el avatar de una obra?, ¿se podría a través de una revelar la otra? Son algunas preguntas que parecen guiar la mirada y la escritura freudiana en torno a la obra de arte. En el campo del psicoanálisis, varios autores continuaron trabajando en torno al acto creador desde sus perspectivas; bastaría con mencionar los trabajos de Jaquecs Lacan, Pierre Fédida, Didier Anzieu, D. W. Winicott o bien, Sylvie Le Poulichet. Un encuentro con el psicoanálisis, quizá el más fructífero, lo hallamos

en el campo de la filosofía en el cual pensadores que van desde Walter Benjamin, Jacques Derrida, Emanuel Levinas, Francois Lyotard, Gilles Deleuze, Eugenio Trías o bien, Jean Luc-Nancy, articulan a sus teorizaciones, tesis, conceptos o intuiciones del psicoanálisis para enriquecer o afinar su acercamiento al territorio de la estética.

Desde la historia del arte también se acude al psicoanálisis en busca de conceptos y categorías para dar cuenta de las fuerzas y movimientos puestos en juego en la imagen y su correlato, la mirada, en esta línea cabe destacar a Georges Didi-Huberman o bien a Jean Claire. El intercambio es enriquecedor y por supuesto abierto e inacabado como inacabados son la obra de arte y el pensamiento. Cabe subrayar que ha sido el estudio del trabajo de algunos autores arriba citados, lo que nos ha orientado en nuestro tratamiento. Particular énfasis hemos puesto en el intento por dar cuenta de la fuerza y el movimiento que soportan a la creación de las figuras del doble en la obra de Julio Galán. No por presuponer que ellos sean una especie de radiografía patológica, sino por asumir una "estética psicológica", como la concibe Aby Warburg, a través de la cual se abre el camino para la comprensión de las fuerzas, en este caso concebidas como procesos psíquicos, que de acuerdo con la tesis del autor sostendrían el estilo de un artista. Didi-Huberman estudioso de autores incomprendidos en su época, como Aby Warburg o Carl Einstein, ha centrado su trabajo en la recuperación y difusión de sus obras bajo un tratamiento erudito y académico en el manejo de fuentes. Construye o si se quiere, de-construye con rigor la arqueología del pensamiento de cada autor por un lado y, por otro, abre las piezas de sus pensamientos a la riqueza que la apreciación, desde otros campos conceptuales como el psicoanálisis, puede dar a los temas atraídos por el autor. Podemos apreciar las tramas y los múltiples puentes que Didi-Huberman traza con conocimiento e intuición, y las abre como "vías facilitadas", a la manera freudiana, para el acceso a problemas del arte contemporáneo. Obras como *Ante el tiempo, Lo que vemos lo que nos mira, La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas* según Aby Warburg, son ricas en sus referencias y confluencias con conceptos caros al psicoanálisis freudiano, creando un caleidoscopio conceptual para el estudio y análisis de la creación artística; desde el tratamiento del devenir de la historia al acentuar la condición anacrónica inherente a la imagen, o bien, sus múltiples referencias al concepto freudiano de síntoma como un nudo en tensión compuesto de elementos provenientes de diversos ordenes psíquicos, culturales. Destacamos por la riqueza de los componentes que lo sostiene uno de estos andamiajes, la Imagen sobreviviente, concepto bajo el cual Aby Warburg construyó y sintetizó el enigma que lo inquietó toda su vida y que, de algún modo, fue el motor

de sus investigaciones. Podría resumir el objeto de la atención de Warburg de la siguiente manera: por qué en distintos tiempos y en diversas latitudes, surgen e insisten imágenes las cuales, con detalles de más o de menos, conservan en su forma primigenia una cercanía, como si en ellas algo se repitiera, sobreviviera a pesar del tiempo, a pesar de la cultura donde surge. En la reconstrucción que Didi-Huberman realiza de las influencias incorporadas por Warburg a lo largo de su vasto trabajo de investigación, incluye su acercamiento al psicoanálisis a partir de la crisis psíquica que padeció en 1918 y que lo obligó a permanecer internado entre 1921 y 1924, y a estar bajo el cuidado y tratamiento del psiquiatra Ludwig Binswanger, a su vez, amigo de Freud y primer psiquiatra en introducir el psicoanálisis en un hospital. La estrecha relación que mantuvo con su médico y el respeto de éste al trabajo de su eminente paciente, permitieron a Warburg afinar y matizar la serie de intuiciones en torno a su concepción de la sobrevivencia de las imágenes en un arduo y sufriente proceso de elaboración en el cual entretejió su experiencia como paciente en proceso psicoanalítico con su trabajo teórico. Binswanger conocía bien la obra freudiana; especial interés puso en las relaciones entre los sentimientos y las imágenes. La imagen podía ser tratada como síntoma, a la manera freudiana. Desde este acercamiento el tiempo del sujeto quedaba trastocado: su historia no puede entenderse como un pasado detrás del presente, porque aquél retorna, sobrevive y da a cada experiencia su estilo. Tal apreciación abrió en Warburg un camino para revelar los movimientos y procesos que ocurren en las profundidades, llámense fuerzas psíquicas o corporales, pasiones o sentimientos, pues son éstas las que sostienen a la imagen, esa que atrapa y captura a la mirada por la fuerza de los símbolos que la sustentan: una historia de las pasiones en cuanto materiales de la figuración visual. Reconociendo en su propia experiencia las formas en movimiento corporales y psíquicas Warburg llegó a invocar, nos dice Didi-Huberman, una "estética psicológica" como la única capaz de comprender los resortes de la fuerza que constituye el estilo.

Es esta invocación la que orienta nuestro ensayo sobre algunas obras de Julio Galán: las figuraciones que encuentran su fuerza y aliento en el doble.

Dentro de una atmósfera suspendida en el tiempo, unas muñecas, algunos osos de peluche en sillas y mecedoras rodean a una pequeña mesa sobre la cual se ha instalado un juego de té. Al fondo se aprecia una cómoda coronada por una jarra y un lavamanos; un medallón, que enmarca un rostro, pende de la pared. Un insecto gigante acecha a una muñeca. Las paredes consignan antiguos empapelados oscuros que aún conservan, en algunos pedazos, su viejo diseño floral. La imagen está montada en lo que parecen ser hojas de oro, ese material utilizado para dar un toque de añeja elegancia a ciertos

cuadros y a sus marcos. La representación captura la puesta en escena de un juego infantil, pero la atmósfera resulta sofocante: no hay un solo punto por donde la mirada pueda fugarse; queda atrapada dentro de los años "dorados" de la niñez.

La cena (óleo y *collage* sobre tela s/f, 70 x 89 cm) fue el título que Julio Galán dio a esta su primera obra, realizada cuando aún era adolescente. Su montaje es fantasmal y onírico, candoroso y familiar, gélido y espectral; con el uso de hojas de oro logra encapsular un espacio encerrado, y congelar el tiempo; ambas dimensiones parecen estar sustraídas al mundo o a la realidad. Algo íntimo y familiar ha sido representado bajo una especie de puesta teatral a puerta cerrada, donde los más profundos sentimientos y sensaciones cobran forma y figura. Galán, al parecer, supo reconocer su hazaña e hizo constancia de ésta al entregar su trabajo a Guillermo Sepúlveda, galerista regiomontano y futuro mentor, a quien el artista visitaba desde pequeño cada semana para conocer las novedades que se exponían en su galería. Decía Julio Galán, "pintar es hacer mi diario". También sostenía que su obra: "es un psicoanálisis, refleja mi interior es como eco del pasado en mi memoria. También revela mis pensamientos secretos, mis deseos, mis miedos, el dolor y la muerte. El medio de la pintura me dio todas las posibilidades para explorar mi propia identidad de seguir el anhelo existencial de reencontrarme conmigo".[1]

También puntualizaba que él "escribía con imágenes", o dicho de otra manera, quería hacer con ellas una especie de dramaturgia a partir de la cual pudiera montar, dar forma, texto y figura a sus íntimas emociones. Por ello su obra es un descomunal trabajo de transcripción de sensaciones psíquicas y corporales en una plástica que es testimonio de una vida transcurrida dentro de los márgenes de la experiencia estética y que le permitieron a la manera como sostiene Sylvie La Poulichet "vivir en peligro".[2]

Su pintura quiere ser, entonces, la escritura de un diario, la consignación plástica y textual de sus más profundos sentimientos y más hondas sensaciones. En esta pretensión escritural, *La cena*, podría ser la primera página de ese diario; sin embargo, propongo que en realidad vendría a ser la segunda, ya que la primera

[1] Fragmentos tomados de la exposición retrospectiva del artista, Museo de San Ildefonso, 2009, bajo la curaduría de Guillermo Sepúlveda.

[2] Silvye La Poulichet, *El arte de vivir en peligro. Del desamparo a la creación,* Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1998. La psicoanalista francesa sostiene que en ciertos casos de creadores, el arte que realizan opera en ellos como la única posibilidad de mantenerse en vida, una especie de vivencia de límite. La autora entiende la creación artística como un hacer cotidiano, del cual depende que cada día el sujeto construya a través de su trabajo artístico —escritura, pintura, música, etc.—, la franja donde puede permanecer con vida.

Julio Galán, *La cena*, s/f.

podemos pensarla como una "hoja en blanco"[3] a la que nunca pudo acceder Galán. Hoja en blanco que tuvo un efecto abisal del que siempre quiso huir saturando los subsiguientes lienzos-páginas. *La cena* es así la segunda página, ahí cuando Galán inicia la narrativa de su propia historia, pero la primera inscripción de ese diario. Primer acceso a su mundo interior, primera escena de una representación teatral en varios actos. Al ver a esos muñecos escenificando un juego infantil, dejados en el abandono y como congelados en el tiempo y en el espacio, la sensación que producen es de una profunda soledad. Objetos inertes, los cuales Galán figuró en su imperturbable inmovilidad, quizá para sentirse acompañado; quizá como ecos del pasado que buscó anclar en su memoria. Los muñecos lo acompañan pero al mismo tiempo, revelan la profunda soledad y el enorme dolor de verse rodeado sólo por ellos ahí donde, pareciera ser, la presencia humana no habita.

Tal vez por esto, *La cena* y —como aquí se habrá de sostener— buena parte de la creación de Galán, provocan en quien la mira un ineludible sentimiento ominoso: hay calidez y frialdad, familiaridad y extrañeza, es simultáneamente cotidiana y extraordinaria; en ella, algo que debió permanecer oculto ha alcanzado y tocado la mirada, algo que concierne al orden de las vivencias, percepciones y sensaciones; esto es, a una experiencia estética que el creador padece y logra transmitir y que el espectador experimenta frente a su obra.

[3] Piera Aulagnier, *La violencia de la interpretación*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1975. La autora desarrolla la tesis de que en los primeros años de vida, cuando el yo —la instancia psíquica que tendrá entre sus funciones la del lenguaje— aún no está constituido no podrá hablar de sí ni de su historia. Para el yo habrá una hoja en blanco y serán los otros, quienes tengan bajo su cargo el cuidado del niño, quienes hablen por él y narren ese tramo de su historia.

En 1919, el fundador del psicoanálisis dedicó un ensayo al tema de lo ominoso,[4] donde subrayó el carácter estético de este sentimiento. En *La cena*, por ejemplo, dos muñecos de mirada vacía interpretan, en un "juego infantil", presencias humanas, pero su inherente inmovilidad y silencio ponen de manifiesto, precisamente, la absoluta ausencia. Efecto ominoso se genera ahí cuando lo humano cobra forma en objetos inanimados emulando presencias (ya lo destacó Freud). Así apreciamos cómo se reedifican los ecos del pasado consignados en este diario plástico que es la creación de Galán; cómo van pulsando una figuración —compleja y rica en su ejecución, y bella y siniestra en su temática— las experiencias ominosas a las cuales el artista se vio sometido a lo largo de su vida. Su obra es un continuo rumor que remite al dolor psíquico, al sufrimiento y a la soledad que lo atravesaron. Por ello es necesario, antes de continuar mirando las telas de su diario, detenernos para dar cuenta de ese sentimiento ominoso que impregna la mayor parte de su creación, rasgo que —en opinión de Eugenio Trías—, marca a la creación artística contemporánea.

La experiencia ominosa

¿Cómo se da la experiencia de lo ominoso?, ¿qué se pone en juego en ella?, ¿cómo definir el derrotero de una historia y de una creación?, ¿cómo puede permear la memoria y aparecer ahí cuando no se le espera?, ¿cómo se convierte en el motivo que sostiene la atmósfera de una obra? Perteneciente su estudio, al ámbito de la estética, Freud encuentra en lo siniestro una experiencia pletórica de efectos para el psiquismo. Al diferenciarla antes que nada, de lo estrictamente angustioso, partió de un rasgo esencial que califica lo siniestro como una variedad de lo terrorífico ligado a lo familiar y dentro de lo cual "uno no se orienta".[5] El ensayo de Freud consigna un detallado recorrido por las definiciones y significados de la palabra en distintos idiomas —de los cuales destacamos los sentidos que subrayan lo familiar y a la vez extraño, lo anticuado y lo actual, lo que está a la mano y a la vez sustraído de la conciencia— y, recupera, finalmente, la definición de Schelling, quien concibe lo siniestro como aquello familiar y conocido, que debiendo permanecer oculto, ha sido expuesto a la luz. Tanto para el fundador del psicoanálisis, como para Schelling,

[4] Sigmund Freud, *Lo ominoso*, en *Obras Completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976.
[5] Así, *La cena* se sabe fue su primera obra, pero lo abigarrado de la composición impide el paso a toda posible orientación, en esta composición "uno no se orienta".

exponer a la luz posee la connotación griega de *aparecer a la luz del conocimiento.* Llevada esta definición al territorio de la creación plástica, se puede decir que lo ominoso se da cuando algo conocido y entrañable, que debió permanecer en la oscuridad o en el secreto, ha sido expuesto y revelado a la mirada. En esta misma línea Eugenio Trías[6] trabaja la relación entre lo bello y lo siniestro, y sostiene que la belleza tiene lo ominoso por condición y límite. Para el filósofo español lo siniestro debe aparecer bajo la forma de ausencia, es decir, permanecer velado para no perder su efecto estético. Teniendo como referencia lo dicho por Trías, se puede afirmar que en Galán ocurre precisamente lo contrario, lo ominoso en su obra no se sostiene como ausencia. Es como si la soledad, el silencio y la obscuridad —experiencias mencionadas por Freud al final de *Lo ominoso*— anudadas a la angustia y a lo siniestro, hubiesen quedado coaguladas en la obra de Galán, en esa primera página en blanco de la que nunca pudo en realidad apropiarse. No pudo narrarlas porque la ausencia de lo Otro y del otro lo dejó atrapado en sí mismo. Son sus sensaciones más profundas y, al mismo tiempo, las más descarnadas, las más asfixiantes; por ello hubo que darles forma saturando el lienzo. Él las traslada y las monta en telas, las viste de colores, las adorna con lentejuela y lienzos, con piedras y tintes brillosos, las encarna en personajes que, sin embargo, casi siempre son él mismo, para que a través suyo exhiban los más fuertes sentimientos, las emociones desgarradoras pero, al mismo tiempo, en su belleza y pulcritud, para que no lastimen la mirada, para que ésta pueda percibir y sentir lo que se desenvuelve ahí cuando al parecer, se está solo en el mundo.

Galán pudo transmudar en telones de fondo de una puesta en escena construida con su creación, los ecos ominosos de sus vivencias plasmadas, de acuerdo con sus palabras, en las hojas de un diario plástico. Pero, ¿cómo logró Galán construir esta hazaña? ¿Por qué en su obra, lo ominoso, despojado de su condición de enigma, ex–puesto de manera descarnada, preserva lo bello?

Se puede sostener que el efecto ominoso en la creación plástica tiene varias fuentes. Una tendrá que ver con una impresión de sorpresa para el propio creador quien, sin esperarlo, ve aparecer ante sus ojos otra escena ajena o distante a aquello que esperaba, verse o sentirse en otro espacio y asaltado por otro tiempo que puede reconocer como familiares pero que, a la vez, le resultan radicalmente ajenos. Este efecto resulta, en parte, por darse el cuadro en un solo plano en el cual se condensan elementos heterogéneos; pero en Galán, el uso del *collage* lo ayudó a sobreponer

[6] Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996.

planos y dar volumen a sus imágenes, produciendo así la aparición de telones de fondo o de primer plano en ese escenario en que convirtió su entorno y su obra. En parte por eso, mirar la plástica de Galán es cruzar un umbral y dejar atrás eso que se concibe como la realidad externa; es trasladarse de un mundo orientado por la presencia de los otros, los semejantes, a un universo paralelo, cercano pero al mismo tiempo lejano. Si para él su casa fue una especie de refugio, de castillo encantado que llenó de muñecos, cada uno de sus lienzos es una especie de dormitorio o estancia, una suerte de cuadro que lo adorna y acompaña. Es como si entráramos en otra dimensión donde el espacio y el tiempo quedan trastocados; donde lo interno y lo externo, lo real y lo virtual, la fantasía y la realidad se sobreponen; y donde el artista y los semejantes, se confunden en representaciones en las que uno, Galán, y, los otros, aparecen a la manera de dobles, ya sean del propio artista, o bien, mediante la inclusión de objetos multiplicados, como sus numerosas muñecas y muñecos de peluche, que hacen las veces de dobles y de actores dentro de esas escenas, acompañándolo y protegiéndolo, frente a una soledad abrumadora y un terror acechante. Ya desde *La cena*, que ocurre en los albores de la noche, preludio de ese otro mundo donde la soledad, el encierro y el silencio prevalecen, se hace patente la presencia de los dobles con todo su peso. La atmósfera se carga y la oscuridad, repleta de presencias ausentes, se convierte en la superficie donde comienzan a tomar forma los susurros de ese sentirse, de ese saberse solo y al mismo tiempo, invadido de fantasmas, pálidos reflejos de sí y de los otros. Sordos, mudos, ciegos, esos muñecos lo acompañan, sin que él esté en esa penumbra avasalladora. Allí no hay candor, ni dulzura, no es la disposición de un juego infantil, aunque a la mirada *La cena* engañe. En este segundo lienzo de su diario, Galán inaugura un trayecto donde la presencia del doble o de los dobles, uno de los motivos más eficaces en la producción del efecto ominoso, será el elemento que aparece insistentemente en la creación del pintor. Esto obliga a un esfuerzo por registrar lo que ahí ocurre.

Freud desmontó cada uno de los motivos que producen la vivencia de lo ominoso: la presencia de dobles en todas sus "gradaciones y plasmaciones". Lo que se conoce como telepatía "el sentir, el pensar y el vivenciar" trasladado de una persona a otra. "La identificación con otra persona" hasta el punto del equívoco entre el yo propio y el yo ajeno. Por último, "el permanente retorno de lo igual". En Galán son el primero y el último, los que con más contundencia están presentes en su obra. De la presencia de dobles Freud explica "el grado extraordinariamente alto de ominosidad a él adherido" porque ocurre un retroceso del yo,[7] a etapas de la historia en las que esta

[7] *Op. cit.,* p. 234.

instancia psíquica aún no se había diferenciado claramente ni "del mundo exterior, ni del Otro".[8] Quizá esto ayude a entender la sensación que producen ciertos cuadros de Galán como de introducirnos en otro mundo, que no es la representación de una fantasía, ni tampoco una construcción onírica, sino más bien la recreación en todos sus detalles, de escenarios teatrales pero a puerta cerrada, montados y orientados por sus sensaciones que lo llevan a hacer presentes a los ausentes, lo que permite, a su vez, dar cuenta de cómo en sus figuraciones, él puede hacer las veces de los otros y viceversa. Galán se encuentra ahí encerrado, en ese universo paralelo, dándole figura a los ecos de aquel primer lienzo en blanco; materializando plásticamente lo que expresó de la siguiente manera: "Yo sé que me estás viendo desde allá. Si te asusta verme por lo que ves, a mí me asusta no verte a veces". Parte del efecto ominoso de la obra de Galán reside en que él se hace presente en los dobles que recrea, intentando mantener una tensión-diferenciación entre el espectador y los dobles que lo encarnan; por eso, el espectador siempre está al borde de ser también un doble. "Desde allá" sería la intuición de un mundo afuera, de una realidad externa alejada e inaccesible donde los otros habitan y, a veces, lo miran. Fuera de este intento de diferenciarse del Otro, pareciera que Galán más bien vivía bajo la sensación de permanecer indiferenciado de éste y, quizá por eso, cuando buscaba establecer una distancia, lo que aparecía, ominosamente, eran dobles de él mismo.

El Otro en la teorización freudiana, hace referencia al otro primordial. Esto obliga a diferenciar entre los conceptos del Otro y el otro.[9] No fue en el campo del psicoanálisis que se haría esta distinción, pues éste ha quedado marcado por el pensamiento de Lacan, quien a pesar de sí mismo terminó por ontologizar el concepto, es decir, darle existencia y estructura, de ahí que el Otro, desde su perspectiva, goza, desea, ama, quiere, mira… Por esto resulta más enriquecedor pensarlo desde el territorio de la filosofía, en particular desde lo desarrollado por Levinas, para quien el Otro, o lo Otro como él lo enuncia, es la diferencia radical, irreductible a cualquier estructura o a cualquier tipo de orden o presencia. Lo Otro es la diferencia que nos habita, por eso no puede ser la alteridad o lo que está "afuera": simplemente, no tiene topos. Por esto incomoda, por esto se le quiere atrapar, darle forma, estructura y contenido. Aquí es donde el concepto del otro, el semejante, adquiere su importancia, ya que es por medio de la presencia de ese otro y desde él, que se generan los deseos

[8] *Ibidem*.

[9] He seguido a Octavio Chamizo en su libro *Pasajes psicoanalíticos. Clínica freudiana I*, México. Siglo XXI, 2009, para acercarme al tratamiento que Lacan da al concepto del Otro así como a lo desarrollado por Levinas en su concepción de lo Otro.

y la ilusión de que lo Otro puede ser encarnable. Sin embargo aquél será siempre, sustracción y enigma. Levinas postula que la feminidad, el lenguaje, la muerte, el tiempo y el cuerpo son figuras de lo Otro, aquello de la persona que se sustrae a toda posibilidad de ubicar y aprehender. Aquí es cuando el Otro freudiano se puede pensar bajo la pauta leviniana y decir que lo Otro —sin estructura, sin contenido, sin lugar—, habita al yo y cuando éste regresa a la etapa anterior en la que aún no se diferencia del Otro, queda envuelto por los rasgos de éste, le son familiares, sí, y ajenos también, y buscará encarnarlos, darles figura y fondo, ubicarlos y, en este proceso, surgen figuraciones que producen el efecto ominoso por estar descolocadas, por ocupar un lugar que no pueden tener, desorientando a quien se asoma y las mira.

En Julio Galán, la muerte, el cuerpo y el tiempo, más que figuras de lo Otro son el otro encarnado. Se vuelven asfixiantes en su obra porque la distancia de la diferencia queda abolida. Pero proximidad no significa posesión. Se trata de una proximidad acuciante, amenazante, que siempre supone el riesgo de una intrusión donde se fragmentan las barreras y, la identidad, queda disuelta en eso que la invade. Por ello, la muerte, el tiempo y el cuerpo tienen que ser apresados, figurados. Galán, quiere hacer re-presentaciones de ellas en su propio foro teatral. No soporta esa proximidad que siempre se le sustrae.

Dejaré a un lado las consideraciones clínicas que se derivan de tal vivencia para poner el acento en las experiencias estéticas que genera.[10] El doble, bajo distintas

[10] Colofón a manera de puente. Bajo la mirada de Francisco Reyes Palma, los componentes de esa puesta en escena que es la obra de Julio Galán son desarticulados y vueltos a articular a través del juego. El azar, como ocurre en cualquier juego, decide en buena medida las modalidades de las rearticulaciones pero también la intencionalidad de quien entra a realizar una "partida" con las piezas que componen la creación de Galán. Reyes Palma define las reglas y las piezas del juego y con ellas ejecuta una partida con dominio y conocimiento, decantando con sutileza e ironía los efectos histriónicos de la creación del artista desde la seducción al espectador y al mercado del arte, hasta desenmascarar los elementos plásticos de la composición de Galán que forman una "pura voluntad de estilo, obsesión de la forma de sí mismo, la práctica de ir siendo en lo Otro" (p. 32). Destaco el tratamiento que da al rostro repetido en Julio Galán, particularmente ahí donde el historiador del arte lo delinea como "máscara de sí mismo, el objeto enmascarado, máscara de la máscara, tras la cual sólo se hallará el vacío" (p. 33). El historiador analiza a partir de los componentes plásticos de la creación del artista, en sus repeticiones y obsesiones, el intento por restaurar el juego infantil y devenir, el propio Galán, en objeto lúdico. De manera sagaz, Reyes Palma califica el yo replicado ineludible componente de la obra, como el motivo recurrente y, el juego de la vida y la muerte, como el tema de su representación. Desde su oficio y mirada erudita el historiador llama forma de autodesciframiento intuitivo al intento de dominio intrasubjetivo que Galán hace a través de su plástica. Véase: Francisco Reyes Palma, *El juego de las profanaciones*, México, Teoría y Práctica del Arte. Punto de Fuga, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

modalidades, es decir, figuraciones y composiciones, se encuentra presente a lo largo de la creación de Galán y en buena medida, constituye la causa del sentimiento ominoso que contiene y provoca. El doble, como sucede con todo acontecer constitutivo de la psique, pasa por un proceso de estructuración. Entenderlo puede ayudar en la comprensión del cómo y el porqué el doble se juega de tal manera en la obra del artista. Ya se mencionó cómo Freud explica el grado de "ominosidad altamente adherido al doble" por la regresión del yo, sin embargo, es necesario desmontar los momentos de constitución de aquél. De acuerdo con Octavio Chamizo,[11] ocurre en tres momentos pautados por la distinta presentación y relación que se establezca con el Otro —el semejante— pero agregaremos también con lo Otro, pensado éste, desde la perspectiva leviniana. Se habrá de sostener que cada momento marcará distintas figuraciones del doble, de acuerdo con lo que en cada fase esté puesto en juego. Primero habrá que decirse, valga la obviedad, que el doble no es algo dado de entrada y que por eso puede tener en su devenir diversos avatares que estarán relacionados con la manera como lo Otro se sustrae o no. Veamos los matices de estas precisiones. En un primer momento, es el cuerpo el que hace para la psique la presentación del Otro, el semejante, pero su presentación introduce ya, a lo Otro, en tanto inasible, indómito e irreductible. La psique busca crear la representación de ella misma, del cuerpo y la del Otro, a partir de las sensaciones de dolor y de los movimientos corporales subsecuentes para tomar distancia de este. Doble significación tendrá aquí el cuerpo como fuente de dolor y como protector del mismo. En el segundo tiempo, expone el autor, "la especularidad crea la ilusión de una certeza que pondría en duda la existencia del Yo". El acento en lo especular nos da la pauta para pensar que en este momento es la mirada lo central en tanto que certifica al Yo en su condición de existente con existencia, por recuperar el lenguaje leviniano.

La mirada no puede ser considerada, en principio, como figura de lo Otro, aunque su presentación o bien su ausencia anuncia, de algún modo, lo inasible del Otro y, en momentos, puede provocar la no diferencia con ese otro, ahí cuando no se presenta o bien, cuando es toda omnipresencia. Por último, el tercer momento ocurre "donde (el doble) coincide con el Yo-ideal", es decir, cuando el doble cobra la forma de los anhelos narcisistas de los padres, proyectados sobre el hijo. Es un momento de la constitución en el cual el Yo, en tanto instancia, no está aún presente, y no puede haber, por lo tanto, una memoria en el sentido de algo inscrito, ya que sólo hay trazos o huellas

[11] Octavio Chamizo, "El doble y lo ominoso. Del rostro de la muerte al Rostro", *Espectros del Psicoanálisis,* México, La tinta en el diván, núm. 1, 1997.

en el cuerpo, cuya narración y puesta en sentido, es dada por los otros. Se forma así una imagen de un Yo delineado a partir de los atributos omnipotentes provenientes de la pareja parental, con la cual se intenta tapar el hueco que pone en evidencia la no siempre presencia del Yo (un pasado en el que aún no estaba), pero también, se formulan los emblemas a los cuales ese Yo puede aspirar (un futuro por venir) y los que podrán orientarlo en un proyecto vivido como propio y diferenciado de los otros. Aquí, es el tiempo en tanto figura de lo Otro, lo puesto en juego; el tiempo como lo irreductible que atraviesa al Yo incomodándolo, tiempo que abre, desancla y expone; pero también, pudiendo presentarse como inamovible y como posesión del otro, el semejante quien marcará la temporalidad bajo la cual se podrá habitar.

Las consideraciones clínicas sobre los derroteros de este proceso son fundamentales en la constitución del psiquismo y, los efectos estéticos de este proceso —las sensaciones y las percepciones— son centrales para comprender lo que sostiene a la obra de Julio Galán. En su plástica los tres tiempos están comprometidos, pues las figuraciones que adoptan sus dobles, de un modo u otro, toman las formas de presentación del Otro y su no diferencia con este. El cuerpo y el tiempo, figuras de lo Otro, pueden ser a su vez, modos de presentación del otro, en tanto que éste, como ya se mencionó, puede envolverse con sus rasgos y aparecer como encarnación de lo Otro. Agregaré, de buena gana, que la mirada del semejante, mirada que es vista, viendo, también cumple la función de presentación de lo Otro, a pesar de la fascinación que produce.

Quizá Galán vivió atrapado entre un no soportar lo irreductible del tiempo y del cuerpo, y la omnipresencia de la mirada, de algún modo también inasible. La imposibilidad de distanciarse del otro y de establecer diferencias entre un adentro, el propio y, un afuera habitado por los otros —en su condición de diferencia y de alteridad—, lo arrastraron a crear esa plástica en la cual hizo aparecer desdoblamientos de sí mismo que convirtió en sus dobles, acompañantes y protectores.

Lo anterior no impide reconocer en la obra de Galán, verdaderos autorretratos que denotan un íntimo y arduo trabajo de "explorar mi propia identidad y seguir el anhelo existencial de reencontrarme conmigo", anhelo que habla o supone el reconocimiento de una interioridad. De este proceso varias obras dan constancia, entre ellas *Niño guerrero*, mixta sobre tela (1999); *El necesitado de amor*, óleo sobre tela (1998); o bien, *Autorretrato —algo después de ti*, óleo sobre tela (1997). La creación de autorretratos somete al artista a un trabajo de indagación de sí mismo en busca de figurar un rostro propio. Pero si se evocan las palabras de Levinas, el rostro anuncia y revela a lo Otro que nos habita; es su epifanía, como él la llama y es esta revelación y su resolución lo que, en gran parte, está puesto en juego en la creación de autorretratos.

Julio Galán, *Julio Galán conmigo*, 1997.

Para el filósofo lituano, el rostro se anuncia a través de gestos, en mímicas o sutiles rasgos; es pura movilidad informe que, en momentos, pudiera ser suspendida; pero la gestualidad en movimiento que "soporta" al rostro y su posible anunciación, ya marca la imposibilidad de capturarlo o más bien fijarlo: es todo movimiento y sustracción. El autorretrato conlleva esta renuncia ya que sólo podrá ser la "suspensión" o aprehensión de un momento efímero, de un gesto que anuncia la presencia de lo Otro pero al tiempo, preserva su condición enigmática e inasible. Por eso sostenemos que en última instancia, crear un autorretrato, una imagen o representación de sí mismo supone, de algún modo, la renuncia al anhelo de hacer encarnable lo irreductible.

Fueron no obstante, puntuales los momentos de creación del retrato. Lo prevaleciente en esta fue la figuración de dobles en cuya construcción se pusieron en movimiento otros procesos. Procesos que hay que desmontar para dar cuenta de las sensaciones que en ellos prevalecen, y para ese propósito hay que volver a cada uno de los tiempos de constitución del doble, puesto que en ellos se desenvuelven diversas vivencias que determinan las modalidades de figuración del doble. Por esto sostenemos que no hay en la obra de Galán una sola modalidad de representación del doble que se repita, sino varias figuras del doble que están en relación con aquello que domina en cada tiempo de su constitución.

En el primer momento, como ya se mencionó, la figura de lo Otro y del otro, en tanto exterioridad, es el cuerpo. Aparecerá ante la psique como investido con todos los poderes de los que carece el yo en ciernes y, por esto, el cuerpo será vivido, en un primer momento, como sede tanto de placeres inmensos, como de amenazas vitales. El cuerpo intimida, acecha, apremia y somete a la psique, la cual no puede sustraerse a sus movimientos, pero tomará las formas de funcionamiento de aquel. Para la psique es el que opera la anunciación del otro y de lo Otro, y buscará volverlo encarnable, entre otros medios, siguiendo los movimientos corporales y hasta su funcionamiento. Galán hará dobles encarnando los atributos de poder que se le asignan al cuerpo, para luego ver cómo estos mismos pueden revertirse en una amenaza o protección.

De esta experiencia, profusa en sensaciones, son testimonio varias obras del autor. Las que recrean a ese cuerpo poderoso pueden ser apreciadas, por ejemplo, en la serie de *Boxeadores* de 2001, en las que pinta su rostro en un presente, es decir, correspondiendo a sus rasgos en la fecha de su creación, pero ironiza los atributos de su virilidad al ataviarlos con prendas femeninas, así como los de su potencia, al exagerarlos, manera a fin de cuentas, que resta poderío. Pero otras obras, como *Giocco-Contro-me* (mixta sobre tela, 2001), muestran dos caras del doble. Sobre un fondo gris, el artista figura el cuerpo desnudo de un hombre joven y fuerte, y de frente; con el miembro cubierto por una red de pedrería, la cabeza y la mirada dirigidas atentas hacia arriba, el espectador no sabe qué mira. Adherido a él, otro cuerpo, también masculino, lo está enredando con sus piernas a la altura del vientre e incrusta su mano y antebrazo, en el pectoral izquierdo del joven. La imagen impresiona: en el primer plano se aprecia un cuerpo bello cuyo rostro posee, sin duda, los rasgos de Julio Galán; pero ese otro hombre desnudo, excretando de su cabeza no se sabe qué y con medio rostro visible, semeja una especie de parásito alimentándose del corazón de otro aunque, al mismo tiempo, en su abrazo algo le susurra al oído del hombre fuerte que lo hace dirigir su mirada hacia arriba entre atenta y subyugada. Un cuerpo agazapado atrás de otro y del que se cuelga para subsistir figura no sólo una carga, también puede ser el peso de una sombra que asedia y amenaza o bien un ambiguo protector que advierte, sin dar la cara. Un cuerpo doble, un cuerpo otro al cual como yugo lleva en sus espaldas, garante de protección, ominoso por no poder tomar distancia, por no poder desasirse y diferenciarse y por ser su ineludible compañía. El "grado de ominosidad adherida a estos dobles" parece provenir de la confusión entre los dos cuerpos y de su figuración: uno como parásito y, el otro, en su inquietante belleza, mostrando cómo ésta no podría ser visible si no estuviera sostenida por lo siniestro, condición para ser revelada pero también, el límite, que la preserva bajo el cobijo del enigma.

Julio Galán, *Giocco-Contro-me*, 2001.

En el segundo tiempo, "lo ominoso del doble surge cuando su papel de protector se ha perdido porque lo que se ve en él es el vacío del que mira".[12] Este pasaje entre la vivencia de estar bajo una especie de protectorado, a quedar expuesto frente a una mirada que no mira, no puede estar sino pletórico de sensaciones como revela la rica figuración que tal vivencia provoca en Galán. La mirada del otro, la que lo ratifica en su condición de existente o, en otras palabras, la que certifica la existencia del Yo con un lugar en el mundo, queda reducida a la opacidad de un ver vacío que no puede devolver, a quien lo mira, imagen alguna. La sensación de mirar unos ojos que no miran, que por añadidura en algún lugar anuncian un cuerpo que nadie habita, atraviesa y penetra, desde sus comienzos, las composiciones de Julio Galán. Sus primeras obras, sencillas y pulcras, de un sintetismo que en sus trazos simples encarna el dolor y el horror de vivir en un mundo donde la mirada del otro está ausente y debido a esta ausencia no le ha sido devuelta una imagen de sí y de su cuerpo, parecen provocar la sensación de un cuerpo fragmentado o, en momentos mecanizado. Las figuras realizadas con trazos casi geométricos, a través de las cuales va formando ambiguos muñecos o figuraciones humanas, son muestra de su maestría para utilizar cualquier modalidad de técnica siendo,

[12] *Idem*.

a lo largo de este trayecto, el sintetismo. Pero también la técnica usada parece favorecer la traducción de una sensación a una figura que realza la vivencia de un cuerpo sentido en fragmentos o bien de un cuerpo bajo una mecánica, cuyo debido funcionamiento pasa por la voluntad de otro, bajo el dominio de quien se vive o se siente vivir. En esta línea se encuentran obras como *Al cabo ni duele, ¿verdad?* (óleo sobre tela, 1982) en la cual Galán traza con gélidos colores una casa de muñecas dispuesta en tres plantas y cubierta por un techo de dos aguas, con una escalera al centro en la parte baja y expuesto su interior a través de ocho ventanas o celdas, en cada una de las cuales se aposta un pequeño muñeco envuelto en vendas blancas, como momia, sólo descubierto el lugar que le correspondería a los ojos, simulados por manchas que parecen insectos. Uno de los muñecos se ve como arrojado fuera de la casa. Parece un juego o un juguete, sin embargo, desde el título, el asunto se torna doloroso. Se trata de pequeños muñecos amarrados, algunos atravesados por dagas, otros sangrando; vendados para sostenerlos en pie, pero al mismo tiempo, los vendajes se convierten en camisas de fuerza que les impiden cualquier movimiento. También pudieran interpretarse como pequeños trompos cuyo girar depende de la mano que los lanza y esperan su turno en su respectiva casilla. Jugando con la imagen, Galán anima a estos muñecos en su in-animación; en todo caso, realiza el montaje de una sensación: la de permanecer atado, envuelto en sus heridas y a disposición de otro que lo saque de su encierro pero…, para hacerlo girar a su antojo; en tanto, desde sus celdas y su ceguera, esos muñecos nos muestran el horror y la soledad ocasionada por la ausencia de una mirada que los cubra y los acoja.

En esa línea aparece otra obra del mismo año, *Sin título (momia con cuchillos)*, óleo y exvotos sobre tela. Representa a un muñeco pequeño envuelto con vendas a la manera de una momia sobre un fondo en tonalidad lila; sus manos cubren la cara mientras el resto del cuerpo está atravesado por dagas. Dos corazones, que remiten a exvotos, flanquean en lo alto a la figura; en uno se lee "hay tantas lágrimas y dolor…" y, en el otro, "lo que no puede decirse con palabras. No, no, no". En efecto, no hay palabra que logre capturar la dimensión del dolor que disemina y fragmenta un cuerpo. La obra revela la capacidad plástica del autor para figurar eso indescriptible e inenarrable. Las manos, al cubrir, y las vendas, al tapar, revelan el vacío de la mirada del otro; a su vez, las lágrimas y el dolor, que no se ven pero se sienten, dan cuenta del sufrimiento y del terror que lo minan, al tiempo de denunciar que no hay blindaje ni vendaje posibles que logren evitarlos, si aquel que debió mirar nunca lo hizo, y por ello, el cuerpo sangra.

Otra obra que pudiera inscribirse en este primer tiempo es *Niño en la cama*, óleo sobre tela (1983). De costado, un niño duerme sobre un frío colchón gris, cubierto por una frazada a rayas moradas; al quedar dormido, el niño olvidó levantar los ob-

jetos de su cama, de lo que se vale Galán para engañar al espectador: una cruz cubre parcialmente la almohada, una pequeña piel de oso, la estampa de un gato, parecen objetos que lo acompañaron antes de que el sueño lo alcanzara; sin embargo, un frasco de pastillas abierto y un cenicero con un cigarro apagado, rompen el candor de la escena. A sus pies se encuentra un pequeño diario abierto en cuyas páginas se lee:

> No divierten las conchas en la playa al pobre niño enfermo. Sólo fija sus ojos melancólicos en el límite azul del mar sereno. Como el cielo y el mar al confundirse parece que se tocan en lo inmenso, "quiero tocar el cielo" suplicaba el pobre niño enfermo "llévame allí más lejos"… Quiero tocar el cielo tan hermoso que cerquita lo tengo! La noche suspiraba tristemente y temblaba de miedo al pensar que sí pudiera realizarse el inocente engaño del pequeño. Dios escuchó sin duda al pobre niño y quizá complacerlo… No tocó el cielo el niño aquella tarde pero al amanecer estaba muerto.

La tensión y relación que Galán construye entre la ambigüedad de una atmósfera familiar conocida e incluso acogedora, cruzada por lo extraño, ajeno y perturbador, ayudada por un colorido que va de lo cálido a lo gélido, revela la experiencia siniestra de sentir que la vida o la muerte penden de un hilo en manos de otro, al que puede llamársele dios. Allá en el horizonte donde el infinito se insinúa, donde la vastedad no tiene límites, donde puede suponerse, habitan los todopoderosos, ahí en la raya del horizonte, fuera del alcance de la mano, el niño fantasea a encontrar el cobijo de una mirada que lo envuelva en un abrazo y lo resguarde dentro de la concha que el cielo y el mar forman al cerrar la tarde.

En los trazos simples y desnudos de estas obras cubiertas de fríos colores sobre oscuros fondos, están figurados ciertos efectos ominosos en relación con la aparición del doble; particularmente, aquellos referidos a la vivencia de cuerpos-máquinas manejados por otros, o bien, fragmentados, a pesar de los vendajes que al envolverlos para tratar de mantenerlos unidos, en realidad evidencian su fragmentación. Hemos enunciado cómo esta vivencia ocurre cuando la mirada del otro no aparece y lo que hay es la cuenca vacía de unos ojos, causa indiscutible, a su vez, del dolor y sufrimiento tan expresados por Galán. De esta vivencia también dan testimonio varios escritos:

> Quería buscarla a ella (mi madre) pero de manera obsesiva me topé conmigo mismo. He descubierto a un hombre fuerte con mucha firmeza interior y una necesidad absoluta de sobrevivir y continuar. Un hombre que no se avergüenza de su pasado y que lo descara con humor negro. Ahora pienso que aunque mi vida ha sido difícil, no me cambiaría por nadie, volvería a ser el mismo, con todos mis problemas porque sólo puede ser Julio Galán. Ya quiero exponer esta obra y dejarla atrás, ne-

> cesito respirar. No quiero copiarme, repetirme o estancarme en una fórmula que me funcione. No puedo traicionarme. Prefiero tomar riesgos en la vida y en la pintura. Quiero vivir y no sobrevivir.[13]

La primera frase expresa la vivencia acuciante a la cual quedó sometido cuando la mirada del otro (la madre, como representación del otro semejante) no se encuentra y, al buscarla, con quien obsesivamente topa es con él mismo; pero, subrayemos, la presentación de un sí mismo en su modalidad de doble. Doble puesto ahí para que su mirada simule la mirada opaca del otro. A su vez, la imagen del doble queda proyectada afuera en reflejos sobre espejos que se convierten en los dispositivos que le permiten mirar afuera de sí y, también, mirarse aunque su rostro sólo sea un pálido reflejo de sí. Similar papel desempeñan las muñecas con las que se rodeaba y acompañaba: objetos inertes, dobles de mirada fija y vacía, únicos "compañeros" en su desolado mundo.

Los dobles de Julio Galán, desdoblamientos de su imagen expuestos en espejos, han sido calificados por algunos críticos como una exaltación narcisista. Sin embargo, desde lo aquí planteado, no son sino el recurso extremo, en tanto único posible, por encontrar un rostro, su "identidad" como él la llamó. Su búsqueda había quedado signada por la carencia de un deseo de ese otro semejante que se hubiera proyectado sobre él y que le hubiera permitido orientarse en su búsqueda de sí. Su exploración sin brújula, ahí donde el otro no hizo las veces de faro, se convirtió en un obsesivo retorno a él mismo, al reencuentro inquietante con una imagen igual a aquella que en algún momento fue objeto de la admiración del otro mas no, de su deseo. Debido a esto, el espejo, lejos de ser un artificio narcisista, devino para Galán una especie de vitrina desde la cual podía mirar el mundo y podía mirar su mirada pero también, esos espejos representaron umbrales en los que quedó atrapado sin poder salir. En todo caso, los espejos fueron especie de telones abiertos para que el espectador, a través de ellos y con ellos, pudiera mirar las puestas en escena con las cuales el pintor montaba simulacros de su rostro.

De esta compleja experiencia pueden dar cuenta obras como *Faraday* (óleo y *collage* sobre tela, 190 x 130 cm, 2003), composición asfixiante y al mismo tiempo, sobrecogedora. Cuidadosa y obsesiva en los detalles y en la aplicación del color, la podemos calificar como decimonónica,[14] heredera de la tradición figurativa occidental. En cada detalle,

[13] Fragmento incluido en la retrospectiva de su obra en el Museo de San Ildefonso, en 2008.

[14] Las composiciones de Julio Galán pueden ser apreciadas con más apego a ciertos estilos decimonónicos, como el esteticismo, el simbolismo, el prerrafaelismo, si se considera la presencia de elementos como la emoción, el misterio, la perturbación, como se da en el caso del simbolismo; o bien, en los detalles, la pureza, la presentación de motivos nacionales, como ocurre en el prerrafaelismo. Aún más, se pueden considerar rasgos rococó, por lo juguetón, voyerista, recargado y provocador y por cierta añoranza de un abolengo no tenido.

Julio Galán, *Faraday*, 2003.

Galán logra encapsular o fijar las huellas y las resonancias que las sensaciones trazan; desde las mariposas monarca hasta las copas y la jarra medio llena o esa tela color beige carcomida por el tiempo puesta encima de la chimenea. Abajo, a la izquierda, sobre una cama con una colcha de parches azul y verde con franjas amarillas se encuentra tendida la figura de una mujer (o quizá sea el propio pintor) desnuda y sangrante, cubierta por un velo amarillento que resalta su agonía; un reloj en rojo y negro tirado en el suelo marca la muerte a punto de ocurrir. Sobre la chimenea cuelga un largo y fúnebre espejo que enmarca un rostro infantil suspendido en su parte inferior; el rostro es pequeño en relación con el marco y, sin duda, es un doble del artista. Cinco borlas naranjas y moradas explotan en una textura espinosa; a la derecha un sillón morado guarda aún los pliegues de aquel que lo ocupó. Las paredes despintadas de la habitación de un congelado azul muestran las huellas de su dignidad perdida; sólo un pequeño cuadro con el detalle de algún callejón de un pueblo de medio oriente, pende de una de ellas.

La composición es sofocante, destila el olor rancio del tiempo detenido; es también aplastante la densidad de lo que ahí se condensa. Faraday permite seguir la "lógica de las sensaciones ominosas", por acercarnos a la expresión de Deleuze.[15] En el

[15] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Libros Arena, 2002.

espejo se encuentra el reflejo del rostro púber del artista; atónito, horrorizado y, a la vez, resignado. No es el reflejo de su presencia pues él no se encuentra ahí; tampoco es su rostro pintado sobre el vidrio, sin embargo, es como si él se encontrara ahí de cuerpo presente pero, simplemente no está. Asistimos aquí al abandono del cuerpo cuando la mirada del otro agoniza y los ojos huecos de la muerte asoman; se siente a su vez, en esa mirada perdida en su desvalimiento, mirando en sentido opuesto al cuerpo agonizante, sin una brújula que la oriente y despojada de un cuerpo que la sostenga. Ese rostro abatido por el dolor, que no es reflejo de su presencia, es el trazo fantasmal de aquel que quedó atrapado en un umbral desde el cual se asoma a ver un mundo desolado tanto en el exterior como en el interior.

En 2004, dos años antes de su muerte, realiza *Tout ce qui brille* (óleo sobre tela). Esta obra exalta los elementos ya puestos en juego en la anterior. La imagen recargada semeja un montaje para teatro del horror; ahí la vivencia ominosa del doble permea toda la representación. Hay un cuerpo de espaldas, tendido desnudo sobre la cama cubierta desde el techo con largos lienzos de tul oscuro; puede suponerse que se trata del cuerpo de Galán. Sobre este se levanta, como flotando, la figura de su doble presentada como un joven de endurecida y lúgubre mirada, ataviado con un traje negro decimonónico. Se asiste aquí a la rendición del cuerpo y a la soberanía de su fallido protector, el doble, convertido en sombra amenazante.

El tercer momento de constitución del doble, recordémoslo, es la identificación del Yo del hijo con un Yo-Ideal creado por los padres para recubrir sus propias carencias. Freud, ironizando, planteó que se trataba de "his majesty the baby", anhelos narcisistas de los padres que son soporte de ese Yo-Ideal con el cual se va a identificar el Yo. Pero se trata de una identificación que de alguna manera se abandona. El Yo se distancia de ese Yo-Ideal que *fue*, para dirigirse, mediante otras identificaciones, hacia un futuro. En este sentido, el tercer tiempo de constitución del doble es uno de los aspectos que intervienen psíquicamente en la producción de temporalidad. Es como si el Yo dijera: "ya no soy (el Yo Ideal) pero seré algo parecido". Ya no ser, permite que el tiempo sea un devenir. Quien se sostiene siendo siempre el Yo Ideal (siempre ilusoriamente) es como si detuviera el tiempo. *El retrato de Dorian Gray,* el texto de Oscar Wilde, es un buen ejemplo. Pero no es más que algo del orden de la ilusión. El tiempo pone en cuestión todo anhelo de tener una identidad. Desde la perspectiva de Levinas, el tiempo rasga, atraviesa al existente, lo abre y coloca en una posición de espera activa y a la vez paciente ante el enigma que el tiempo anuncia. El tiempo abre y descubre, no enclaustra; pero, ¿qué ocurre ahí cuando este tiempo queda coagulado en una temporalidad inamovible e inconmovible?

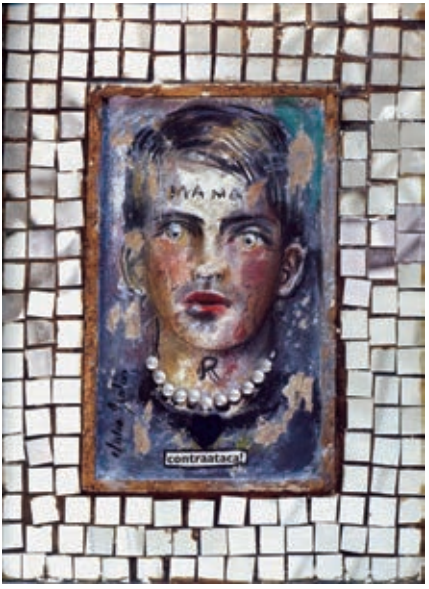
Las figuras del doble que Galán proyecta fuera, esa multiplicidad de rostros infantiles y adolescentes la más de las veces candorosos y bellos, otros afectados por el padecer, están cargadas de los atributos omnipotentes proyectados desde el narcisismo de los padres que tendrá, como uno de sus efectos, el "suspender" el paso del tiempo y coagular así, la historia. Dobles, por tanto, que escapan a los estragos del transcurrir de los días, preservando intacta, una imagen que no es sino aquella que fue objeto de la admiración, pero no del deseo, esto último, condición ineludible de apertura al enigma y al devenir: ¿Qué mira el otro en mí? ¿Qué tengo adentro que atrae su mirada? ¿Quién soy y qué soy para él? Estas preguntas, fundamentales para reconocerse formando parte de una historia, la que precede, la que se construye y la que será, no fueron formuladas y, en su lugar, acudieron respuestas que coagularon el rostro y el cuerpo, cristalizados en una belleza, objetos de fascinación, sí, mas no de deseo. De ahí que los múltiples intentos de Galán por construir una historia y un rostro propio —es decir, sometidos al paso del tiempo y a los surcos y pliegues de la memoria, la suya— quedaron enredados en los anhelos narcisistas de otros proyectados sobre su rostro, el cual se convirtió en pantalla o reflejo de aquello que los otros miraban de sí mismos. Así, el artista no contaba con un pasado que fuese su construcción pues este había sido propiedad y narración de otros. Pero en su memoria quedaron guardados, a pesar del silencio y de la expropiación del primer lienzo o página en blanco, los surcos que sus vivencias abrieron, y es quizás desde los ecos que ellas dejaron, donde Galán encontró la fuente, la más rica, para dar figura a sus sensaciones, aunque fueran las más dolorosas, desoladoras, terribles y ominosas.

Si el autorretrato consigna los pasos del tiempo, el doble se aboca a detenerlos en los destellos de una infancia dorada y una adolescencia esplendorosa. Los trazos del tercer momento de constitución del doble iluminan sus avatares y marcan algunas obras del artista. *Niño adormecido por ti* (óleo sobre tela, 1986) representa el cuerpo de un niño con rostro de niña, acostado boca arriba a la manera del niño Jesús de los nacimientos cristianos sobre un fondo verde; su cuerpo tosco contrasta con la delicadeza del rostro. Lo encuadran unas líneas —una clara, otra oscura— que fluyen en torno a él como si de agua se tratara; él está colocado a lo ancho de la tela y, abajo a la izquierda, en un recuadro manchado de rojo simulando sangre, un rostro atormentado se dibuja, de ahí sale otra línea, ahora roja en espiral. Un alcatraz en la esquina superior derecha signa la pureza de la imagen. Una leyenda rodea a esta figuración del niño dios, mientras él mira al espectador entre adormilado y regodeado en su rendida entrega al sueño y a los anhelos de quien lo mira.

Niña con traje rojo (óleo sobre tela, 190 x 130 cm, 1993) es la figura del torso y cabeza de una o un adolescente lánguido y desnudo, flotando en un fondo negro

del cual parece surgir. Posee un rostro y un cuerpo bello, entre femenino y masculino; los brazos cruzan su pecho y lo cubren. Impasible, mira y se deja mirar: ¿es así como me quieres?, parece preguntar, ¿imagen inmovilizada, casi perfecta? Ese fondo del cual surge semeja una especie de recinto oscuro y acuoso que no ofrece ninguna referencia ni de qué es, ni de dónde viene, parece el entorno adecuado para enmarcar el rostro perfecto, el cuerpo inmaculado, la imagen bella en la que confluyen los anhelos narcisistas de aquellos que sólo pudieron admirar e incluso adorar ese rostro, cual si fuera un objeto divino, cual si fuera inmortal.

En 1999, el pintor realizó un autorretrato de formato pequeño (mixta sobre madera, 46 x 35 cm), que tituló *Mamá ¡contraataca!*, , misma leyenda que escribió sobre la imagen de su rostro adolescente. El marco destaca por formar parte de la composición; hecho de pequeños trozos de cerámica blanca recortados en cuadros, semejan el contorno de lo que sería un espejo cuya superficie la cubre el rostro de Galán. Sus cejas arqueadas enmarcan una mirada azorada, temerosa y, al mismo tiempo, con un cierto gesto de irritación y desprecio: "¡Otra vez te me apareces!", pareciera expresar, "¡otra vez mi rostro enmarca al tuyo! ¡Otra vez soporto tu mirada! ¡Otra vez, al verte me miro, al verme te miras!, ¡otra vez me detienes en este limbo donde no pasa el tiempo! ¡Otra vez sólo me miras allí donde el tiempo se detuvo en tu recuerdo pero, mira: no soy tan



Julio Galán, *Mamá ¡contraataca!*, 1999.

hermoso, ni tan puro, forman mi rostro las huellas del dolor y la soledad, recuerda mi rostro los estragos de tu ausencia, el dolor por tu mirada vacía!". Es la tragedia de vivir bajo una mirada hueca impuesta como un ataque; frente al que Galán sentía que podía contener si lograba montar un simulacro del rostro del niño maravilloso, "his Majesty the baby". Cada vez que buscaba a su madre la encontraba, sin saberlo, en el reflejo de su rostro; esta obra muestra cómo se fundieron y confundieron ambos rostros. Por ello, podría sostenerse que *¡Mamá contraataca!* es la denuncia y el testimonio del deterioro y degradación de quien se vivió expropiado de su historia y de quien sintió el continuo arrebato de su rostro, lo cual, ineludiblemente, sucede cuando el cuerpo, la mirada y la historia pasan a ser posesión del otro, o bien, cuando otro se presenta "encarnándolos".

La obra de Julio Galán es descomunal y portentosa. Despliega ante la mirada del observador sensaciones y percepciones de muerte, fragmentación, desgarro, ternura, sufrimiento, risa e ironía; visiones unas aterradoras, otras conmovedoras, pero sostenidas y sosteniendo bellas figuras en las cuales hace aparecer el terror que las alimenta. Por su destreza técnica y la diversidad de corrientes que lo alientan, y por la riqueza y dificultad de sus temáticas, pretender dar cuenta de los múltiples enigmas y problemas a los cuales abre o convoca su obra, resulta una labor imposible. En este trabajo sólo me acerco a algunas de las problemáticas del arte contemporáneo, que su creación comparte como son el lugar y papel del cuerpo, los misterios y revelaciones de la mirada, el doble como motivo en la experiencia de lo siniestro, las cronías en la creación, la constitución de las especialidades, la relación entre lo bello y lo siniestro, por mencionar las más sobresalientes.

Al introducirnos en ese universo cotidiano y familiar pero cargado de terror y de sufrimiento, donde sus figuras cobran vida desde su mirar silencioso, sabemos que sólo es posible hacer un recorrido guiado por las sensaciones, aunque sean las más ominosas. Y es que, de nuevo con Trías,[16] puede decirse de la plástica de Galán, que en ella lo estético no podría darse sin tener por condición y límite lo siniestro; ahí reside su fuente y de allí parte su enigma; es lo que da, a fin de cuentas, a la obra su "magia, fascinación, misterio y arrebato".[17] Su obra permite el acceso a la vivencia de confrontación frente a lo inconmensurable e irreductible de lo Otro, gracias a que Galán logra dar bella forma y figura a aquello que lo excede y lo espanta, lo que le representa una angustiosa amenaza, logrando que lo siniestro brote entre el dolor y el placer, entre la ironía y el sufrimiento, adherido a lo cotidiano, a la sensación de espanto y terror. Por ello y con Trías, de su obra no puede haber última palabra; queda abierta al itinerario afectivo y sensorial de todo aquel que quiera y se atreva a mirarla.

[16] Eugenio Trías, *op. cit.,* p. 17.
[17] *Idem*.

Mata Ortiz: las fronteras del tiempo

Alicia Sánchez Mejorada

Hay ciertos lugares donde se desvanecen y traslapan las fronteras del tiempo, donde la sinuosa línea que divide el pasado retoza, corre y se enreda con la realidad actual, como sucede en las remotas planicies al norte del estado de Chihuahua, en una pequeña villa asentada a las orillas del río Palanganas, entre las montañas de la Sierra Madre y el desierto, que desde hace algunas décadas se ha distinguido por la calidad de su producción cerámica. Allí, en Mata Ortiz, pareciera como si las épocas, lejos de diferenciarse con cortes, se imbricaran formando urdimbres donde se dan cita contrastes y oposiciones de distintos tiempos. El tiempo es otro, es una suerte de tiempo líquido similar a la cadencia del río Palanganas y extenso como las planicies de Chihuahua; envuelve como la atmósfera de sus cielos; se mide en función de los elementos del barro: tierra, agua, aire y fuego.

El pueblo de Mata Ortiz se localiza a unos cuantos kilómetros de Casas Grandes y de las ruinas de la ciudad precolombina de Paquimé, donde hace más de setecientos años la extinta cultura indígena de Casas Grandes desarrolló un complicado sistema de irrigación y otro para llevar agua a sus casas de tierra, que llegaron a tener hasta seis pisos de altura. Estableció comunidades satélite de agricultores en lo alto de la Sierra Madre y en los ríos y valles aledaños, y dejó como vestigios la ciudad de Paquimé, cuya impresionante belleza se debe, en gran parte, a las construcciones de tierra cobriza, realizadas con muros de adobe que caracterizan la arquitectura de ese importante sitio arqueológico, perteneciente a la región de Oasis América, que alguna vez fue el centro comercial entre Tenochtitlán y la ruta del Norte.

Inspirado en las huellas de una antigua cerámica, cuya tradición desapareció mucho antes de la llegada de los primeros europeos al Nuevo Mundo, un leñador autodidacto

recuperó las técnicas cerámicas y generó, hace apenas unas cuántas décadas, una revolución artística en la zona. La historia de este hombre es fascinante,[1] va ligada al renacimiento cultural en la región y al desarrollo socioeconómico de la comunidad, de ahí que algunos historiadores describan este fenómeno como "el milagro de Mata Ortiz".[2] Autor del milagro, Juan Quezada dibujaba desde pequeño y tenía curiosidad por emplear cualquier material para pintar ya fueran piedras, plantas o hasta insectos. Para ayudar a su familia salía al monte a recoger leña y venderla para las estufas del pueblo. A los doce años dejó la escuela; laboró en los campos mormones de Colonia Juárez; fue bracero en las granjas del sur de los Estados Unidos como recolector de fruta y en algún momento se trepó al cuadrilátero para probar su suerte como boxeador. En sus caminatas por las montañas, mientras recolectaba miel, cactáceas o cualquier mercancía que pudiera vender, iba encontrando cada vez más evidencias de los antiguos pobladores de aquellas tierras: pedacitos de cerámica, trozos de vasijas, tepalcates de tierra cocida pintados y diseñados cientos de años atrás, llamaron su atención. Juan recogía esos vestigios y al llegar a su casa esparcía su colección para estudiar aquellos fragmentos de memoria, a los que dedicó años de experimentación y paciencia hasta desentrañar su factura y recrearlos. Pensaba que si los prehispánicos habían hecho cerámica en esa región, entonces el barro y los materiales debían estar cerca, presentes.

Empezó a explorar el valle y a buscar yacimientos de barro; encontró diversos materiales que posteriormente emplearía en la cerámica, como son los depósitos de hierro y manganeso, que dan colores rojos y negros intensos. Comenzó por hacer piezas rudimentarias que se le rompían una y otra vez. Entonces buscó arcillas más puras que mezcló con arena y ceniza volcánica, y volvió a formar nuevas piezas. Experimentó las quemas con madera y carbón hasta que encontró la boñiga, el excremento seco de vaca en forma de disco, que empleó como combustible.[3] Después de años de trabajo, de prueba y error, de experimentación y observación, reelaboró la secuencia completa del proceso cerámico y comenzó a firmar sus piezas. Un antropólogo estadounidense descubrió su talento al ver las vasijas expuestas en una pequeña tienda de segunda mano al sur de Nuevo México, en los Estados Unidos. Fascinado

[1] Gran parte de este relato introductorio se basa en las conversaciones que tuve con Juan Quezada en su rancho, en julio de 2008 y en las descripciones del antropólogo Spencer H. MacCallum, recopiladas en diversos ensayos.

[2] Walter P. Parks, *The Miracle of Mata Ortiz, Juan Quezada and the Potters of Northern Chihuahua*, California, The Coulter Press, 1993.

[3] La boñiga se conoce también como majada o estiércol y se usa como combustible en las quemas.

por la calidad de las mismas, Spencer H. MacCallum decidió hallar a la persona que las había realizado. Al poco tiempo dio con Juan Quezada y empezó a patrocinar su trabajo y a difundir su obra en el extranjero. Hacia 1975, Juan vendía suficiente cerámica para mantener a su familia, por lo que dejó su empleo en el ferrocarril.

Foto: Jorge Vértiz/*Artes de México*

Reynaldo Quezada C.,
platillo volador con acabado de grafito y
hendiduras a manera de tejido, s/f,
35 cm.
Colección Native & Nature

El principio mítico de esta historia se relaciona con los procesos imaginativos de producción: comienza con un objeto que es mirado, es decir con una pulsión escópica. Juan cuenta cómo llegó a la Cueva de la Olla y descubrió los restos de un objeto que se empeñó en recomponer; jamás imaginó la trascendencia que tendría su tenacidad. Como explica Richard Sennet, "en la mente del artesano la solución y el descubrimiento de problemas están íntimamente relacionados. Por esta razón, la curiosidad puede preguntar indistintamente ¿por qué? y ¿cómo? acerca de cualquier proyecto".[4] Su mirada como artesano se apuntalaba en una lógica del deseo del saber, de aprender a hacer un objeto que le era ajeno y que sin embargo había despertado su interés. No necesitó el argumento de la copia para que su trabajo tuviera un valor, pues en el fondo se trataba de emplear soluciones nuevas para develar un territorio anteriormente recorrido. A la vez se trata de una mirada que desde el presente reelabora objetos originarios, por lo que irremediablemente es anacrónica.

[4] Richard Sennet, *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 23 (Col. Argumentos).

Las piezas que vio en la cueva le revelaron que ahí hubo un pasado glorioso, que una vez fueron otros, y quizá entonces se instauró de nuevo la fuerza del oficio, el decoro por lo creado.

En la práctica de "hacer las ollas", como le llama Juan al proceso de dar cuerpo al barro, regresó esa memoria ancestral que había comenzado como un juego infantil, cuyo diseño tuvo una función mágica, lúdica, pues de cierta manera era también una recreación acerca del origen. En este sentido, el teórico francés Georges Didi-Huberman dirá: el origen "cristaliza dialécticamente la novedad y la repetición, la supervivencia y la ruptura: es primero *anacronismo*".[5] En el caso de Mata Ortiz la paradoja del anacronismo comienza a desplegarse "cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente".[6] Es decir, una supervivencia de las afinidades mágicas y de lo que Abi Warburg llamó "mimetismo del tiempo".

Foto: Jorge Vértiz/*Artes de México*

Juan Quezada Celado, olla de barro blanco con decoración polícroma, s/f, 38.7 x 25 cm. Colección particular.

[5] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 110.

[6] *Idem*, pp. 126-127. Cf. G. Didi-Huberman, *L'image survivant. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Minuit, 2002.

En Chihuahua, la cerámica era un arte perdido. Después de la primera Guerra Mundial, las vajillas industriales esmaltadas con estaño habían desplazado a la loza tradicional. La escasez de artesanías en el Norte y la carencia de una cerámica popular era notable.

Juan Quezada reveló el conocimiento, la técnica y las lecciones aprendidas primero a sus hermanos,[7] después a sus primos; también instruyó a sus ocho hijos y luego a otros paisanos. Con su experiencia guió a los pobladores de Mata Ortiz en el arte de hacer las "ollas" y así comenzó la transformación del lugar. Ellos experimentaron con los materiales que encontraron, con lo que sacaron de las montañas y recogieron de las tierras asentadas en los ríos, hasta que dominaron el arte del barro. Además, al enseñarlos a trabajar con la arcilla, recuperó la dignidad de un oficio artesanal latente y restauró las formas sociales del trabajo comunitario. El efecto socioeconómico que tal desarrollo artístico produjo sobre el poblado fue y es extraordinario. En la actualidad, más de trescientos alfareros realizan cerámica de altísima calidad, pocas veces alcanzada en la historia de la alfarería hecha a mano, es decir, sin torno. A pesar de que esta joven tradición data apenas de los años setenta, sus productores están creciendo y elevando los estándares artísticos de la alfarería mexicana.

> Entre los alfareros que habitaron Paquimé hace más de 600 años y los que hoy trabajan en Mata Ortiz no existen líneas culturales o de parentesco directas, pero sí una posesión común: la tierra. En un periodo relativamente corto esta tierra les ha revelado a los contemporáneos las sutilezas del barro, sus minerales y sus combustibles. Al hacerlo les ha sugerido fórmulas para que sus alucinantes e intrincados diseños tomen cuerpo. Como toda alquimia ésta encierra el germen de algo maravilloso e inquietante.[8]

En toda producción artística, pero sobre todo en el quehacer cerámico, se juega con el ritmo, con el vaivén del propio cuerpo al amasar y dar forma al barro; con el ritmo del material al esperar su consistencia plástica, su secado y el punto de cuero[9] que permite aplicar los engobes o arcillas coloreadas, y bruñir la pieza. El tiempo de secado tiene que ver con los ritmos de la naturaleza y las condiciones de la geografía,

[7] Para 1976, año en que Spencer MacCallum visitó Mata Ortiz únicamente había doce personas trabajando cerámica en el pueblo: los hermanos Nicolás, Consolación, Reynalda, Jesús, Reynaldo y Lidia Quezada, algunos hijos de éstos y parientes de Juan, excepto Félix Ortiz y Taurina Baca, la amiga de su hermana menor, y su primer alumna ajena a la familia. Consolación, la hermana mayor de Juan, cuenta que al principio sólo tenían una piedra a secas para pulir entre todos los hermanos y había que turnarse para usarla. Muchas cosas han cambiado desde entonces.

[8] Bill Gilbert, "Alquimia del barro", en *Artes de México, Cerámica de Mata Ortiz*, núm. 45, p. 36.

[9] Se refiere a la superficie del material. El estado o punto de cuero se alcanza dejando secar el barro hasta que éste obtiene la plasticidad propia del cuero (la piel).

no sólo por las tierras extraídas de cada región sino también por el clima que, a su vez, determina ritmo, tiempo y factura en los procesos de elaboración.

Héctor Gallegos explica: "Al preparar el barro, mezclo la tierra con agua. Lo cuelo en un trapo para quitarle piedras y basura. El barro se asienta y el agua sube. Tiro el agua. La continúo tirando por dos o tres días. Cuando el barro está espeso se pone a secar al sol hasta que quede como plastilina. Entonces está listo para trabajarse".[10]

El tejido de temporalidades que requiere cada parte del proceso, desde hallar los mantos adecuados, escarbar para obtener el barro, el cernido de la tierra, la preparación de la arcilla, su mezcla con agua, el trabajo desenvuelto de las manos amasando, empalmando y modelando el barro, así como las esperas para que el material suelte el agua, tome cuerpo, para que al trabajar la pieza tenga la misma humedad y permita levantar los bordes, hacer que toda ella seque pausadamente; los tiempos de encierros y cobijos para que el viento no llegue a cuartear la pieza; las destrezas del bruñido con piedras de canto liso; la soltura de la mano y el oficio de los decorados con pinceles de cabellos largos, con trazos geométricos, grecas simétricas o líneas sinuosas y esgrafiados finos; la pericia de la quema para que el fuego no sea tan fuerte que la quiebre o tan suave que no la transforme en cerámica; la espera para que se enfríen las piezas antes de abrir el horno y al sacarlas no se produzca un choque térmico que termine por agrietar o tronar al barro; y el tiempo de contemplación y registro que acaricia junto con la mirada aquella obra, rotándola entre las manos para revisar su fisonomía, cotejar su técnica y su estética. Todos estos ritmos, lentos y naturales, orquestan la factura de cada pieza terminada, cuyo destino es aún incierto.

Cruces de ritmos y secuencias al crear, formar e inventar las piezas permiten que en el proceso de forjar una, se levante otra obra nueva, igual, pero distinta. Diferente siempre. Procesos similares que devienen productos cuyas composiciones cambian y logran, al concebir, descubrir otras maneras, innovar algún detalle, imaginar otro. Las mismas labores originan y ocasionan diversos resultados, a un tiempo similares y novedosos. Ellos, los artesanos, los habitantes de Mata Ortiz, producen las obras de arte en cerámica que les basta con denominar "ollas". Esta cerámica es única en su tipo, piezas de autor firmadas se forman y pintan enteramente a mano, usando sólo barros locales y colores minerales, sin los beneficios del torno o el horno cerámico. Las herramientas de trabajo incluyen una base de yeso, piedras de río o huesos de venado para bruñir, un trozo de segueta[11] y gamuza.

[10] Citado en Sandra S. Smith, *Portraits of Clay: Potters of Mata Ortiz*, Tucson, The University of Arizona Press, 1998, p. 16.

[11] Lámina de fierro delgada y dentada como sierra que se emplea en la cerámica como cuchillo o lija, para cortar, rebajar y emparejar el barro.

Al forjar estas sus ollas, las manos miran el barro, lo acogen, y al hacerlo, le dan forma: amasan una tortilla y anchos "chorizos",[12] y moldean el cuerpo de la vasija sobre un cuenco de yeso al que le colocan un delgado círculo de plástico, a manera de mantel, para impedir que el barro seque. Luego pellizcan el churro, lo levantan, lo adelgazan. Lijan y bruñen la pieza. Antes de pintarla hay que triturar los minerales que extraen de las montañas, decantar los barros y preparar el engobe.13 Los pinceles utilizados para decorarlas se hacen con cabello de niño, mientras más fino y largo, mejor. Las hebras se amarran al cuerpo de plástico de cualquier bolígrafo. Más adelante se pintan o esgrafian las ollas siguiendo una cuidadosa retícula. La habilidad que se requiere para diseñar los decorados, incluso para trazar las grecas más abstractas, se desarrolla a través de la imaginación, parte del diálogo entre las prácticas corporales y el pensamiento, a través del contacto con el material.

La motivación y el talento para levantar este tipo de piezas lo adquieren desde pequeños, pues en Mata Ortiz el trabajo se realiza en las casas. Como no existe el concepto de taller, ni las categorías tradicionales de maestro, ayudante y aprendiz,

Foto: Jorge Vértiz/*Artes de México*

Damián Escárcega Quezada, olla de barro blanco con decoración seccionada en octavos, s/f, 35.6 x 28 cm. Colección particular.

[12] Chorizo llaman en Mata Ortiz al churro, rollo, o cuerda de barro con el que forman el cuerpo de la pieza, en España se conoce como aduja y en inglés, *coils*.

[13] Trabajan con pinturas minerales: los engobes negros provienen del manganeso que sacan de las montañas, el rojo del polvo de piedra y hierro, y el blanco proviene del barro del mismo color que contiene caolín.

Foto: Jorge Vértiz/*Artes de México*

Humberto Ponce Ávalos y Blanca Almeida Gallegos, olla con diseño a cuadros en rojo y negro, s/f, 30 x 31 cm. Colección particular.

la olla suele formarse en la cocina del hogar o en las habitaciones, como parte del quehacer doméstico, entre niños, perros y visitantes. Una vez formada la vasija, un nuevo ritmo la acompaña, el del fuego, pero aquí en Mata Ortiz las piezas se hornean en la estufa. Para el sancocho, es decir, para la primera quema del barro en crudo, se calienta el horno de gas a 300º C y después de un tiempo, aún calientes, las llevan al patio exterior de la casa para continuar con la quema de leña. Las trasladan envueltas en trapos dentro de una caja de cartón. Por lo general, las vasijas se queman individualmente, aunque en ocasiones las pequeñas entran en grupo. Las colocan con cuidado sobre una rejilla, luego las cubren con un bote de lámina o una maceta que resguarda a la pieza a la hora de pasarla por fuego. Las quemas se efectúan colocando la boñiga o leña alrededor del bote, se les vierte petróleo o, en su defecto, alcohol u otro tipo de combustible para que prenda rápido. Es allí donde la tierra se transfigura en cerámica. Para obtener una cerámica negra es necesario cubrir con ceniza cualquier orificio del bote, lo cual permite la reducción de oxígeno que produce el barro negro. La magia del barro se evidencia al finalizar este proceso, cuando se levanta el bote y aparece deslumbrante la olla, cerámica delicada, fina, bella. Tierra trastocada por fuego, cuya trayectoria deviene pieza única, hecha a mano, puesta a la mirada.

Los artistas de Mata Ortiz aprovechan sólo la tierra, el agua y el fuego de Chihuahua; de estos humildes principios, nacen extraordinarias piezas de arte llenas de posibilidades para el diseño contemporáneo. Al seguir paso a paso la producción de estas ollas, fascina el ingenio y la soltura con el que dan cuerpo al barro, a partir de recursos tan limitados como ancestrales. En Mata Ortiz el trabajo se divide por familias. En cada solar se aprecia el estilo personal de sus artesanos, sus variantes y trazos distintivos: sus facultades compositivas, sus diseños, el talento y la limpieza al marcar ciertas líneas, al rellenar los bordes, el acierto de los cortes, la composición, los motivos, etcétera. Condiciones todas ellas donde más que el hábito y la práctica del oficio, se evidencia la experiencia individual del artesano, su maestría técnica y la pericia de su mirada. Como todo artesano que desarrolla un trabajo manual especializado, los habitantes de Mata Ortiz se centran en patrones objetivos, en la olla en sí misma y, al hacerlo, entrelazan su ritmo de vida al tiempo y la factura de la pieza, a la cotidianeidad de su existencia. En la lógica del trabajo artesanal existe un impulso humano duradero y básico: el deseo de realizar bien una tarea, sin más… "La artesanía recompensa a un individuo con una sensación de orgullo por el trabajo realizado".[14]

El filósofo alemán Walter Benjamin planteó la historia en términos de origen y la cuestión del origen en términos de novedad, un torbellino dinámico y presente en cada objeto histórico, que puede aparecer en cualquier momento, de manera imprevista.

Por "origen" —explica Benjamin— no se entiende el llegar a ser de algo que ha surgido, sino lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar. **El origen es un torbellino en el río del devenir**, y entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer.[15] El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda y manifiesta de lo fáctico, y su ritmo no puede ser percibido mas que en una doble óptica. "Pide ser reconocido por una parte como una restauración, una restitución, y por otra, como algo que de ese modo está inacabado, siempre abierto".[16]

Esta restitución siempre en proceso, nos remite también a la tierra como principio creador. La plasticidad de esta tierra ha generado una tradición alfarera que une la producción contemporánea con sus ancestros. Tradición por largos años olvidada, perdida en la memoria de sus habitantes y de cierta manera restaurada por un hombre que supo ver en los fragmentos del pasado las posibilidades de un

[14] Richard Sennet, *El artesano, op. cit.,* p. 21.
[15] Véase Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller y A. Hirt, París, Flammarion, 1985, pp. 43-44 (el subrayado es mío).
[16] George Didi-Huberman, *Ante el tiempo, op. cit.*, p. 333.

Foto: Jorge Vértiz/*Artes de México*

José Quezada T.,
olla de barro blanco con decoración polícroma seccionada en mitades, s/f,
41.9 x 20.3 cm.
Colección particular.

futuro. Un personaje capaz de inventar, en el doble sentido del verbo, imaginativo y arqueológico, "nuevos objetos originarios".[17] Esta es, en parte, la originalidad y la fuerza distintiva de sus vasijas, el hecho singular que les da carácter y las hace tan apreciadas por sus cualidades plásticas y estéticas.

Fue este un torbellino en la historia lineal y monótona del poblado, capaz de crear nuevos umbrales en la vida de una comunidad. Un torbellino suficientemente poderoso para trastocar y revertir ciertas concepciones sociales, económicas y estéticas, sustituyendo la migración por el trabajo en familia y el alcoholismo por el oficio alfarero, por la experiencia artesanal. Al tiempo que en la práctica cotidiana los conceptos de artesano y artista se fueron reelaborando mediante el uso de la alfarería no desde un propósito utilitario, sino como objeto estético en sí mismo, cuya inserción en un mercado artístico de alcance internacional otorgaría a sus productores el reconocimiento a su capacidad creativa y una paga digna por la calidad de su trabajo.

Lo paradójico de Mata Ortiz es la ambivalencia y ruptura con los conceptos preestablecidos sobre la obra de arte, la artesanía y la arqueología, ya que al romper con las fronteras del tiempo, sus habitantes hoy producen piezas hermosas allí donde no existía una estética como la que exige el arte contemporáneo. La forma ha sido tomada, por no decir robada, de las vasijas arqueológicas de Paquimé y de los Indios Pueblo mesoamericanos, y reproducida tantas veces que ha creado un

[17] *Ibidem,* p. 111.

desarrollo propio, anacrónico, diferenciado de las ya existentes. Sus piezas rebasan el límite de lo utilitario: forma y función no se corresponden y, sin embargo, por la calidad de su factura, su perfección, elegancia y exquisita confección, han tenido gran aceptación en el mercado *artístico* internacional.

Las ollas de Mata Ortiz se muestran en los flamantes comedores de las casas, con sus amplias vitrinas; ahí se exponen y acumulan, esperando al comprador. Porque el comedor no se usa para sentarse a la mesa sino para exhibir con orgullo las piezas. Si saben que llegan turistas al pueblo sacan el "mueble", así es como llaman al automóvil, la *pickup* o la "troca", en cuya cajuela acomodan y trasladan sus ollas para llevarlas a vender. Rompen con los circuitos de exhibición, distribución y consumo aceptados. Su valor es estético y está puesto a la mirada para el asombro, el goce y la contemplación, para la sensualidad de la mano que la recorre. Como señala Didi-Huberman:

> la paradoja del anacronismo termina de desplegarse cuando se pone en juego la temporalidad en todos los sentidos de la cronología, cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contra ritmos, de latencias y de crisis, de supervivencias y de síntomas, es necesario "tomar la historia a contrapelo" (dice Benjamin).[18]

Cuando Walter Benjamin propone la historia a contrapelo considera que "articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido', significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro".[19] Quizá los alfareros de Mata Ortiz se apropian de esa resonancia, se posesionan de la tierra y atrapan este destello actual. Ellos realizan sus obras con una hibridez de técnicas maravillosa y una terminología propia. Reinventan *haceres* y modos de definirlos, vocablos como *olla* les permiten describir la vasija cerámica. Una nueva vasija, con una nueva connotación.

¿Tendrá fronteras el tiempo? ¿O existen ciertos desfases en la concepción del mismo que nos crean la ilusión de frontera? Si es así, en Mata Ortiz se traslapan y expanden; especie de umbrales por los que sus pobladores atraviesan diariamente entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo mexicano y lo "gringo", entre lo propio y lo prestado, de aquello prestado que a fuerza de usarse se ha vuelto parte de su entorno, de su quehacer cotidiano. Temporalidades, sincretismos y recreaciones de un nuevo origen, crisol de tiempos y elementos simbólicos donde todo puede convivir, desde la boñiga hasta la geometría más exquisita.

[18] Georges Didi-Huberman, *ibid,* p. 127.
[19] Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Editorial Ítaca, 2008 (Edición, traducción e introducción de Bolívar Echeverría), p. 40.

En el tejido de las representaciones tenemos, por un lado, a un artista que reparte sus "saberes ancestrales" recién descubiertos.[20] Por otro, siguiendo a Benjamin, quien planteó "la historia en términos de origen y la cuestión del origen en términos de novedad,"[21] el nivel mítico del relato, al reorganizar un patrimonio heredado, largamente olvidado, recurrente ahora en la población de Mata Ortiz gracias a la afinidad de la tierra y su memoria con los procesos creativos de sus lejanos y actuales pobladores, como si se tratara de un nuevo origen simbólico, cuyos saberes atávicos fueron retomados, traídos al presente, hace apenas unas décadas.

Es probable que no haya historia interesante excepto en el montaje, escribió uno de los pensadores más influyentes en el campo de la estética y la filosofía contemporáneas: Georges Didi-Huberman, quien considera que "el saber histórico debería aprender a complejizar sus propios modelos de tiempo, atravesar el espesor de memorias múltiples, tejer de nuevo las fibras de tiempos heterogéneos, recomponer los ritmos de los *tempi* dislocados".[22] El objeto cronológico, para él, no es en sí mismo pensable más que en su contra-ritmo anacrónico. ¿Y no es el ejemplo de lo que sucede hoy en Mata Ortiz "un objeto dialéctico, una cosa de doble faz, una percusión rítmica?"[23]

La sociedad moderna padece una herencia histórica que ha trazado falsas líneas divisorias entre práctica y teoría, técnica y expresión, forma y función, artesano y artista, productor y usuario. Paradójicamente, los artesanos de Mata Ortiz desarrollan propuestas alternativas viables para incorporar estas dialécticas en las diferentes fases del proceso creativo, de ahí que las ollas fascinen por sus dobles discursos latentes. Pareciera que la tensión de las contradicciones en equilibrio sostiene la producción cerámica en Mata Ortiz, ya que realizan ollas con arbitrarias maneras de producción, con ignoradas lógicas de mercado y un consumo distinto al funcional. Se trata de una tradición interrumpida, como suspendida de la Historia, donde la relación entre pasado y presente cobra una dimensión distinta, donde coexisten obras contemporáneas con reminiscencias ancestrales.

Su relación con la iconografía prehispánica se da en los términos en que las artesanías reproducen formas antiguas de producción pero, la gran diferencia, es que en Mata Ortiz esta reproducción actúa como otra manera de organización social, actúa en términos de reajuste de la identidad. El proceso de producción cambió la vida de

[20] Enfatizo el significando opuesto de estas dos expresiones que, a manera de un oxímoron, originan un nuevo sentido.
[21] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op.cit.*, p. 109.
[22] *Ibidem*, p. 43.
[23] *Idem*.

la comunidad al poner en marcha una capacidad de creación que no sabían que tenían. Ellos han ido moldeando su cotidianeidad a partir del aprendizaje de un oficio; renovando la sensibilidad propia y la manera de verse y proyectarse como creadores. La mirada extranjera resignificó su obra y les abrió el camino al mercado del arte. La inserción en la economía de mercado y la demanda de producción desató los procesos creativos de la comunidad. La excelencia en la factura de sus ollas y la renovación de sus diseños garantiza un ingreso que les permite acceder a un estilo de vida diferente. Lo curioso es que responde más a patrones estadounidenses que a los nuestros.

Ya en párrafos atrás se habló del peculiar enclave de Mata Ortiz, acotado por la estación de ferrocarril, el río Palanganas y la cordillera del Indio, así llamada porque sus picos dibujan el perfil de un rostro. Las tonalidades de la tierra: ocres, terracotas, sienas contrastan con la luminosidad del intenso cielo azul y la blancura de sus nubes, como si todo en Mata Ortiz fuera contraposición, unión de elementos opuestos. Y tal pareciera que estas tensiones dictaran los desfases entre la estética cotidiana y el modo de vida. Las calles son de terracería y las casas de una sola planta, con patio exterior de tierra y pasillos de cemento. La mayoría de los hogares cuenta con una amplia cocina abierta, con sus alacenas, sus altas barras para comer y refrigeradores decorados con imanes de flores que no se dan en la región. Extensos comedores tipo Early American con amplias vitrinas se emplean para exhibir las piezas y sus salas están forradas de hule y cubiertas con carpetas hechas a gancho. Decoran con flores de plástico y los cuadros en los muros muestran cromos religiosos, retratos familiares o reproducciones de paisajes remotos. Estrechos cuartos con mobiliario modesto y grandes aparatos de sonido, radios y televisores sirven también para exhibir su trabajo.

Y esta vocación múltiple de los espacios interiores se vuelca hacia el exterior para suplir carencias: así los artesanos se convierten en "cajueleros", comerciantes ambulantes que utilizan sus autos —"muebles"— enormes para trasladar sus piezas y mostrarlas en las cajuelas transformadas en vitrinas ante la mirada del comprador. Y es que, la antigua estación de tren funciona también como casa de la cultura, enfrente está una pequeña galería y a pocos pasos, la Juan Quezada and Family Gallery. Aparte de la iglesia, el rodeo y un campo de béisbol, no hay otros espacios de reunión. Tampoco cuentan con gasolinera, restaurantes, cafés o Internet, sólo dos cervecerías y unas cuantas tienditas de abarrotes, donde se puede llamar por teléfono. Como no hay una plaza central, los sábados por la noche recorren la vía del tren de ida y vuelta en sus "muebles", entre saludos y arrancones para conquistar la mirada de los otros. Este paseo dura varias horas y los carros circulan con la música norteña a todo volumen, en un derroche de vínculos y contrastes, cuyas referencias culturales pertenecen a un mundo otro. Ellos se recuperan en una historia, en una alquimia mágica que se repite y

renueva. Es un torbellino hoy. De algún modo les pertenece porque cuevas, cacharros, origen y diseño, "muebles" y fiesta son a un tiempo contemporáneos y atemporales.

La cerámica de Mata Ortiz ha marcado una diferencia en sus vidas. Su nuevo y excelente oficio se ancla en una necesidad de la comunidad, se vuelve una manera de reelaborar su quehacer cotidiano al proponer un contacto diferente con su propia tierra, sus manos y su imaginación. Tanto así que Juan Quezada dedica sus ganancias a la compra de terreno para garantizar el abasto de la materia prima para la cerámica comunitaria. Ya no recogen leña ni la bajan en un burro a venderla para las estufas, ni lavan ropa ajena, ni hacen enchiladas para vender en el tren, ni se van de *mojados* al otro lado. Ahora crean objetos únicos, disfrutan el proceso de hacer las ollas. Hacen su propio trabajo y cada cual lo firma: a veces trabajan en conjunto; piensan en la variedad de formas y diseños que van a proyectar, en cómo preparar su piezas; en cómo las rayan, las estructuran y las pintan; en la manera de aplicar mejor tal o cual material. Están inmersos en la técnica que desarrollan. Y comparten sus saberes:

> *He hecho ollas por ocho años, antes yo trabajaba en agricultura y los huertos de manzana en Colonia Juárez. Las ollas han hecho grandes diferencias en nuestras vidas. Vivimos mejor ahora. Mi esposa Ángela hace las ollas y yo las pinto. Me gusta trabajar más el barro negro. Las ollas negras son más difíciles de pulir pero son más fáciles de pintar. Los cuchillos son mi diseño especial.*
>
> Roberto Bañuelos G.

> *Yo tengo catorce años, empecé pintando cuando tenía diez. Usualmente pinto las ollas de mi padre, pero ahora yo las hago también. Mi padre me enseña. Trabajamos juntos y platicamos.*
>
> Ramiro Veloz Casas

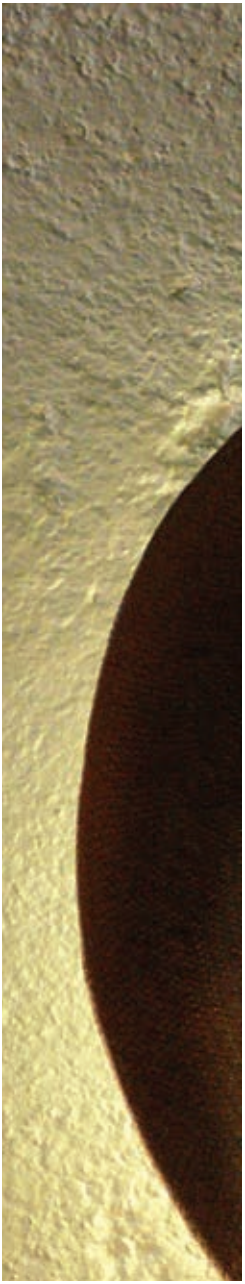
> *Cuando yo estoy haciendo la olla, ya estoy pensando en el diseño. Siempre estoy pensando en los diseños. Cuando estoy lavando y limpiando, estoy pensando en las formas y los diseños. Me gusta más pintar. Tengo que concentrarme mucho. Es terapia para mi mente.*
>
> Luz Elba Ramírez

Bibliografía

Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Editorial Ítaca, 2008 (edición, traducción e introducción de Bolívar Echeverría).
Didi-huberman, Georges, *Ante el tiempo: Historia del Arte y Anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
Espejel, Carlos, *Cerámica popular mexicana*, Barcelona, Editorial Blume, 1975.
Lowell, Susan, *et al.*, *The Many Faces of Mata Ortiz*, Tucson, Río Nuevo Publishers, 1999.
Parks, Walter P., *The Miracle of Mata Ortiz: Juan Quezada and the Potters of Northern Chihuahua*, California, The Coulter Press, 1993.
Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista II: Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, Círculo de lectores, 1994 (Obras completas, vol. 7, edición del autor).
Ruy Sánchez, Alberto, *et al.*, *Cerámica de Mata Ortiz*, México, *Artes de México*, núm. 45, abril de 1999.
Smith, Sandra S., *Portraits of Clay: Potters of Mata Ortiz*, Tucson, The University of Arizona Press, 1998. (Con introducción de Spencer H. MacCallum).
The Mata Ortiz Pottery Phenomenon, Holden Brothers, The American Museum of Ceramic Art/Hillside Productions, 2007, (video).

Foto: Jorge Vértiz/*Artes de México*

Juan Quezada C., olla de barro rojo quemada por reducción y decorada en blanco, s/f, 20.3 x 20.3 cm. Colección particular.



Metáforas de identidad urbana. Autorretratos de Rafael López Castro

Eréndira Meléndez

Soy el camino que transito
La calle y cada objeto me definen
Estamos juntos por azar aquí y ahora

Deambulo en el asfalto y cada paso me dibuja
en sombra
me borra…
niego estos ojos que nacieron
Los vulnero son mi lente
Construyo con la proyección a mi paso
La lata tirada es uno de mis ojos
La rama caída el otro
¿Dónde quedó mi terruño?
¿Quién soy?

Ciudad ingrata y seductora
Pero…
La imagen de aquella pequeña
cargando a su hermanito
me reclama acción
me incita a borrar lo real
a replantearlo con lo que deshecha
a militar, a preguntar: ¿por qué?

Respiro con la sombra
y mi labio es una flor que se marchita
una que deshojada te nombra
soy tu transeúnte

El pulso de la urbe me da vida
Este tiempo que pasamos juntos
es un regalo a la luz del día
Estoy contigo
Vivo en ti
Me construyes, me borras, me traspasas
…pero no te pertenezco

Deriva ∞ EM

Caminante que construye a través de su paso por la ciudad de México, López Castro se mira en la raíz que recorre Leonardo da Vinci, su calle en Mixcoac; camina por el mercado del vecindario, el que colinda con la calle Revolución. La ruta directa en línea de Revolución a Patriotismo son las calles que parecieran metáfora a su militancia.[1] Las coordenadas, arte y militancia sugieren la ruta en la que se desplaza: ¿destino? Se define cada día entre los escombros del piso, se reinventa y denomina como rostro, se autorretrata en un mapa que no es el suyo, y sí, "Un provinciano chilango", dice él. La textura gris de cemento, la movilidad del agua en un charco con un vestigio de modernidad mostrado a través de la tapa de una botella reciclable, le dan luz y contraste a su mirada; captura objetos; eventos cotidianos del piso; inventa su rostro y lo llena de recovecos, mirando hacia abajo con su cámara prótesis. La lente le permite componer y dejar en la memoria un boceto de sí mismo, algo que está en la superficie. ¿Será que desde ahí evoca la verdadera raíz su territorio en Degollado, Jalisco? Convierte paso a paso en una mirada ritual que no sólo se apropia del territorio, ¿mira al origen?, o ¿sólo usa máscaras?, ¿quiere ver más? Como buscador posmoderno, escudriña a través de la tecnología; juega a que puede radiografiar la entraña; usa su cámara fotográfica como herramienta de registro pero también como protección; los objetos de precisión y ajuste de la mirada son sus cómplices.

De la figura a la abstracción, del autor a la ficción

La traducción[2] de imágenes abstractas o no tiene un peso particular; algunas son provocaciones a las que sólo podemos enfrentar elaborando a través de la descripción, este ejercicio nos permite una forma de apropiación que traspasa lo visual, la escritura nos lleva a descifrar qué nos están diciendo al inconsciente; con frecuencia,

[1] Rafel López Castro, *Caras vemos, una reflexión gráfica*., José Woldenberg señala las coordenadas y aquí lo retomo.

[2] *Traducir imágenes* tendría que ser un buen término para quienes hacen historia del arte, ya que no nos queda más que trabajar con copias impresas o imágenes fotográficas, difícilmente podemos estar frente la obra original, tal vez sólo en un museo o en el taller del artista estaríamos en contacto con originales, es decir, que la construcción de la teoría y la historia se remite por lo general a la imagen plana que nos dio el *offset*, del original a la foto y de la foto al impreso serían traducciones literales, esto es que de cualquier forma construimos con una tercera generación de imágenes para la interpretación, en este caso nos atrevemos a colocarnos en la segunda mirada.

damos un significado que el artista ni siquiera imaginó. Para él, el sentido es uno, pero para nosotros como espectadores es otro, espectadores especializados entonces podemos tomar el riesgo de traducir o interpretar algunas de ellas, es el riesgo de este escrito; ¿qué puede decir la palabra acerca de la imagen?, tal vez es cierto que la imagen dice más que mil palabras; pero en todo caso: ¿quién las nombra?, asumo ese lugar en un despliegue audaz o tal vez irresponsable, ya que el trabajo de López Castro requiere reflexión, tanto como la espera de su testimonio, uno acotado a lo que necesitamos saber como espectadores. En la construcción de una, no de la historia del diseño gráfico en México, el lugar de Rafael es ineludible, es el punto que sigue y también la línea de continuidad de lo que inició Vicente Rojo al elegirlo entre el grupo de diseñadores de la Imprenta Madero.

En espera de cerrar un ciclo está un catálogo de su trabajo (a manera de rumor que vale la pena esparcir); será tal vez Editorial ERA la que nos dé ese documento esperado que vendría a ser el número 3: Miguel Prieto, Vicente Rojo y Rafael López Castro.

Con la mirada recorrí la síntesis de los cuarenta años de trabajo de López Castro, en una maqueta, y casualmente descubrí una imagen suelta, distinta a todo lo demás; un quiebre con todo lo que antes había construido. Aquí propongo reflexionar acerca de lo no mostrado, lo no dicho, un hallazgo, entre lo que sí ha sido mostrado, dicho y exhibido; para él es un divertimento: no es una sola pieza, explicó, sino infinidad de imágenes, más de cien por lo menos.

Entré en un personaje al mirar una sola de las piezas; me pareció estar ante un hallazgo casi arqueológico: fue inesperado ver una imagen de características abstractas entre las imágenes de cuarenta años de trabajos de diseño editorial y gráfico publicados, donde predominan formas artesanales, tipográficas siempre en consonancia con fotografías tomadas por él, diseños que resignifican y usan nuestra cultura popular como insumo de la creación.

A pesar del artista[3]

Ver ese universo no ha sido fácil; Rafael es celoso de sus objetos, de sus imágenes; mostrarse le implica a cada momento asumir compromisos, a veces la congruencia se vuelve su enemiga. Sin embargo, una vez cumplidos requisitos de confianza pude

[3] Sugerido como título por Graciela Schmilchuk, lo retomo. También Didi-Huberman hace referencia a la tarea de museos e historiadores del arte, esto es, poner en evidencia y transformar un bien privado en bien público. http://arte-nuevo.blogspot.com/2009/12/georges-didi-huberman-hoy-un.html

observar de cerca, también gracias a que alcancé otros logros en el tema del diseño; como el libro sobre Germán Montalvo; entrevistas a José Azorín y al maestro Vicente Rojo; y derivar en trabajos documentales de la Imprenta Madero, pasando por el encuentro y la voz de López Castro, quien me negó toda posibilidad de grabarlo: no audio, no imagen. Y explicó que no quiere ser estudiado "como reliquia". Por eso antepone a quienes han sido influencia y los considera en un escalafón que él no alcanza, ¿peca de humilde? Esta ha sido la condición, lo que diga es mi palabra, sin un sustento testimonial y tal vez sin ilustraciones de lo que vi. Mi ensayo se convierte en una construcción ficticia, tanto como lo es la historia y quien la escribe; espero aun así, que entre mis reflexiones se transparente su obra y la importancia de su presencia en la construcción de imágenes que nos dan identidad y en esta serie fuera de circulación por el momento, la cuestionan.

Inconclusos como la historia, rostros despojados de realismo, "desgarrados" de grafito, construidos sólo con luz, los Autorretratos de Rafael López Castro son una manera de definirse fuera del diseño; son también maneras de biografiarse con un final abierto.

El inventor del Sol [4]

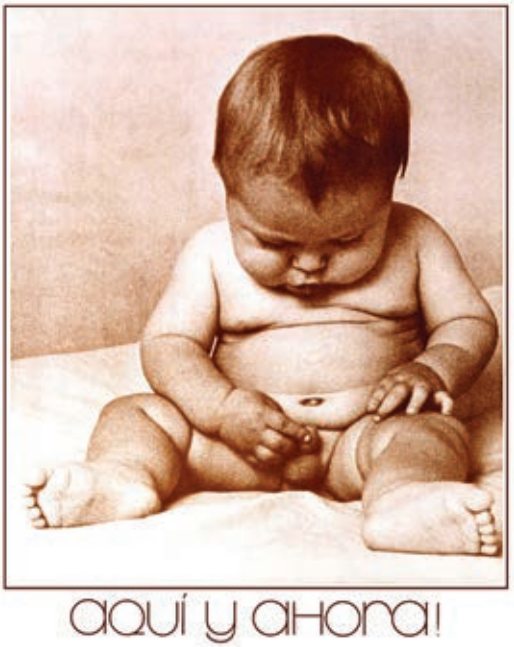
La propuesta inicial para este escrito era hacer la "historia de una imagen", a partir del logotipo que Rafael diseñó para el Festival del Centro Histórico: un ángel barroco que en su momento identificó aquel evento cultural. Se trataba de jugar un poco con el ángel de la historia de Walter Benjamin,[5] pero entre aquella intención y este escrito emergieron los autorretratos de quien se define como barroco y guadalupano. Entre sus diseños está el logotipo del Partido de la Revolución Democrática (PRD); Rafael apoyó esta iniciativa en el momento en que parecía una opción a la izquierda mexicana. En otro momento, jugó con las imágenes de la calle y las apariciones de la Virgen de Guadalupe que, ya en forma de libro, tituló: *Vestida del Sol* [6] (México, Editorial ERA, 2006).

[4] Amalia García otorgó a Rafael López Castro esta calificación en el festejo por el diseño de imagen tan eficaz.

[5] El ángel que mira la devastación porque lo alcanza sin remedio la modernidad; el cambio vertiginoso.

[6] Nombre tomado del texto del libro del Apocalipsis, en el *Nuevo Testamento*, México, Ed. ERA, 2006.

La búsqueda de imágenes de Rafael López Castro en Internet da como resultado miniaturas de sus carteles y algunos retratos; en ese banco de información no está el cartel: *Aquí y ahora*, realizado en la Imprenta Madero, en la década de los setenta, donde aparece un bebé descubriendo la maravilla de su pene, su juguete más cercano.



Rafael López Castro, *Aquí y ahora*, 1974.

El bebé retratado es su hijo Guillermo. La imagen, por demás entrañable, circuló por el mundo, fue copiada una y mil veces, y por ser un acto de complicidad, de frescura, merece sin duda un escrito aparte. Considero que esta imagen es conceptualmente similar a los autorretratos; representa, a mi juicio, un cruce de miradas que dejan al descubierto el candor: por un lado, la frescura del encuentro con el erotismo a través del juego de miradas, condición indispensable para quienes irremediablemente nos definimos visuales y a través de ese sentido construimos referentes.

Rafael se acerca a la pasión de Cristo amorosamente con poesía visual. En el sondeo de Google aparece Cristo con micrófono o la Virgen de Guadalupe morena que nos

guiña el ojo. El mestizaje va a la par en su producción: Quetzalcóatl en los quinientos años del desencuentro (1992) con España muestra el dedo cordial; el sol del PRD es un perfecto sello prehispánico; a la vez, funciona visualmente como un reloj que marca tiempos y alude a un grupo unido en torno al círculo solar. Dioses, ángeles y sellos cobran vida en su obra, se manifiestan, ríen, protestan, sueñan. Juárez y los poetas también desfilan en la colección; los poetas con flores y besos son homenajeados, los huaraches, la mezclilla, todo es México: es un diseñador orgulloso de su identidad; como Matrix, es un nacionalista remasterizado; desde una disciplina cosmopolita como es el diseño Rafael hace uso de elementos que provienen desde el México profundo.[7]

Por otro lado, su transparente militancia de izquierda lo sostiene en ideales de cambio y de distribución equitativa de las riquezas; diseña desde esa trinchera que no por ello lo limita sólo lo acota. La revista *Voz y voto* es uno de sus diseños editoriales que ilustra lo anterior. Las portadas de la emblemática colección *Lecturas mexicanas*, del Fondo de Cultura Económica, son de su autoría; ahí construye con imágenes fotográficas de objetos de uso o de culto popular, compone con identidades y con artesanías.

Cristo de nuevo entra en su reflexión visual: "Para subir al madero" es otro proyecto de libro. Las imágenes fueron exhibidas en el 2004 en la Casa de Cultura de Tlalpan. Con efectos y movimientos de luz retrata al Cristo en la Cruz, lo abstrae en una imagen desgarradora, vívida. Ahí propone un recorrido visual que logra enfatizar la sangre y el dolor; las luces en movimiento le dan jerarquía a las llagas, al suplicio, y entre cuadro y cuadro ocurre un momento en el que la luz lo llena todo; en la secuencia final se vuelve dorada, como metáfora de la resurrección. Lleva el texto religioso a una interpretación cuadro a cuadro, la Pasión a través de los juegos de luz; con su cámara prótesis, ilustra y actualiza el hecho.

Rafael el diseñador aún no usa la computadora directamente; de esto se ocupan sus asistentes. Habría que reflexionar con él cómo es el tránsito tecnológico, desde el lápiz y la mano que dibuja, pasando por la cámara que captura y los numerosos bocetos creados al paso para perfeccionar la imagen ideal, la búsqueda como pulsión antes de las manos, luego de la cámara y ahora de un salto hacia los impresos electrónicos que son mediados con un ayudante. ¿Qué sucedió con las manos que respondían a la mira-

[7] "La otra vertiente, la más sólida y rica la conforman los millones de mexicanos que con su vida hacen vivir el México profundo, los que en su práctica diaria, en su pensamiento y en su esperanza renuevan sin cesar los fundamentos que hacen posible, todavía, la convicción de que son portadores de un proyecto civilizatorio que puede también ser nuestro. De ellos he querido aprender. Este balbuceo de traducción de lo que llevo aprendido, sólo puede estar dedicado a ellos, a los indios de México." Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, México, Random House Mondadori (Col. de Bolsillo), 2009.

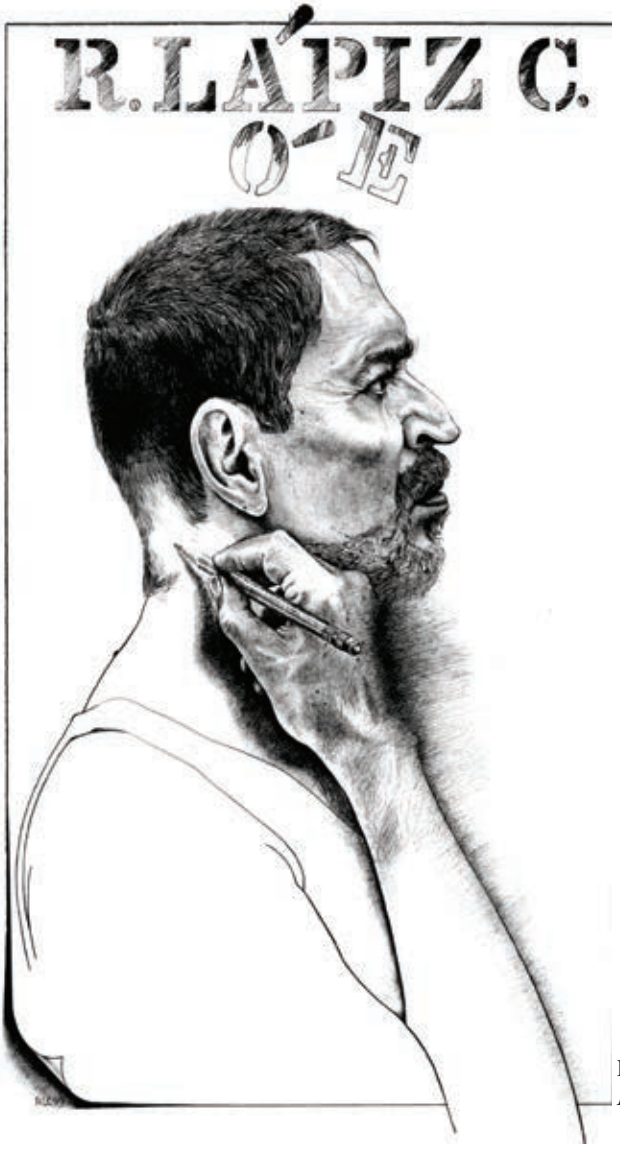
da?, ¿aquellas que parecían el instrumento del ojo al arrastrar el lápiz y eran capaces de darnos una imagen similar a lo que tenían enfrente? Ahora, ¿cómo modifica ese pensar manual, evitando el paso del boceto, soslayando el tacto que verificaba la superficie? Estamos en una era que puede llamarse de nostalgia del grafito, donde desaparecen los dibujantes virtuosos. Entre las otras herramientas, la cámara siempre ha sido su cómplice, cada vez más fácil de usar, captura y deja ver el resultado de inmediato. Pero tanto en el dibujo como en la fotografía y en el trayecto del dominio de las dos disciplinas, hay que dejar atrás muchas imágenes de prueba, hay que decidir. Adaptarse a las nuevas tecnologías también significa perder el contacto con los materiales, con las tintas, con su olor, con su tersura. ¿Cómo se vive ese duelo cinestésico?

Desde la Imprenta Madero, trabajaba directamente con los técnicos para la solución de sus trabajos, sabían de antemano que no sólo su construcción de imagen era suficiente para salir a la luz, a la calle; hoy como entonces tiene que concertar con los técnicos expertos la salida de los objetos, la computadora para él es sólo otra herramienta, una exigencia de la tecnología actual que si bien no lo ha desplazado como virtuoso en el dibujo, si parece que lo obligó a desplazar al lápiz. Es un proceso de adaptación forzoso para saber lo que puede pedirle al medio; ahora tiene que explicar su idea al experto, pero hay un paso gozoso que dejó de existir, uno que va hacia la enseñanza de alguien que puede resultar en un aprendiz renacentista, un tanto abstraído en el manejo de programas de cómputo. Hasta aquí algunos antecedentes que espero den una idea del contraste que representa la serie de *Autorretrato* en el conjunto del trabajo de López Castro.

Autorretratos:[8] vestigio, hallazgo, intervención y construcción

Si la fotografía representa lo real o la ontología en esta serie de construcciones, la representación es el encuentro con un mapa de reflejos, donde quien se mira a través de la toma fotográfica está haciendo una reflexión de su paso cotidiano, de su fantasía en ese deambular. La fotografía no da el registro de lo que concebimos como real; lo niega y desestructura para mostrar evocaciones de luz y textura.

[8] Dice Didi-Huberman en su libro *Ante el tiempo*: "No se puede hablar de imagen sin hablar de cenizas". Ante el dilema de oponer imágenes a las palabras, dice que los libros de imágenes y los libros a secas juntos forman un tesoro o una tumba de la memoria, y sigue más adelante: "Y asimismo, cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, ha sido siempre tan habitual destruir imágenes… los hechos y los gestos de un mundo que no nos entrega más que algunos vestigios".



Rafael López Castro, *Lápiz Castro*, 1999.

En un momento de acuerdo, Rafael me convocó a revisar varias imágenes que resultaron en un gran universo de registro cotidiano de texturas y formas, tomadas en su rutina diaria; tal vez podría proponerle una agrupación, dijo, una forma de intervención, una mirada externa para que llegara a un grupo de series; se trataba de las tomas en su transcurrir día a día, en una apropiación del barrio, del mercado y de la convivencia citadina. Me permitió hurgar entre ese universo de impresos para encontrar sentidos distintos a los que él propone como su autor, con la advertencia de que: "el fotógrafo no es lo que toma sino lo que elige mostrar", así es que la mirada externa, es decir la mía, podría apenas sugerir algunas ideas para agrupar y posiblemente exhibir algunos autorretratos abstractos. Y cabe subrayar la paradoja de que un autorretrato sea abstracto, tanto que lo vuelve una narración de la luz del día, evocación de sus pensamientos y enigma del lugar.

Así llegamos a lo que sería clasificado como hallazgo cotidiano: camina y mira para capturar con la cámara fotográfica, así construye los Autorretratos. A cada paso, un reflejo lo atrae entre texturas, el agua encharcada, coladeras, objetos tirados al azar. En una ecuación diaria cámara en mano, cura estos elementos y los vuelve expresión en el interior de una sombra, la de su propio rostro. Por la diferencia entre sus diseños, hallé en su mesa de trabajo lo que el capturó en la ciudad, en la calle, en su andar cotidiano reconociendo tiempo, vestigio de su paso por una imagen, por una sugerencia; encontré ahí un retrato que me miró, un abstracto que me sugirió mi propio origen.[9] Ese sería el primer bloque, el más fresco, el más casual, casi intuitivo.

Sobre aquellas imágenes que parecían haber surgido por casualidad a las que sólo sombreó a manera de contorno, les fue agregando algunos detalles. Siguió con agregados sobre la posible toma de formas conocidas, traídas de otro lado; una flor para sugerir la boca; una hoja verde, el olfato y así, con agregados simbólicos, las fue dotando de concepto. Con la primera serie la intervención en lo que era sólo escombro y sugería rostro, recibíamos un guiño de textura, algo fresco que proponía un chispazo fugaz capturado por su lente. Pero con la intervención "rebuscada", con este poner y quitar, nos ilustra además de su paso, por algún lado algo que se agrega, que es más familiar que el solo escombro de la textura. Su propia sombra,

[9] Tanto Jean-Luc Nancy como Didi-Huberman, hablan de este juego del retrato que nos mira y con esta idea se hilan interpretaciones a partir del contexto. Tal vez la interpelación al ver estas abstracciones que sugieren rostro me atrapó a partir de una carencia personal, nunca tuve una foto paterna, esta delimitación abstracta, podría parecerse a lo que en algún momento de mi propia historia imaginé como la foto paterna. A esto Didi-Huberman le llamaría: *Imagen de la sobrevivencia, op. cit.*

con raíz, hojas de colores, buganvilias, primavera, nos muestra una temporalidad distinta, entre el estar ahí, reflexionar con qué construye otra imagen. La segunda serie da cuenta de la espera de una luz adecuada. Una vez planteado el primer ejercicio de hallazgo, inició otro recorrido, ya la mirada hacia arriba, entre las tiendas del mercado para tomar de ahí algo de lo que venden en los puestos y que complete su rostro, para hacerlo comunitario, popular. La imagen así completada nos dice más, nos narra historias, describe relaciones con los comerciantes y nos mira. Este juego entre el que porta la cámara y los otros que ahora ya pueden (podemos) mirar de inmediato por la pantalla lo que sucedió ahí; la manera en que construyó algo que nos involucra, ya es un intercambio directo que hace de todos nosotros autores, cómplices y público.

Posibles bloques entonces son: 1) hallazgo; 2) intervención que deviene bloques de construcción, reflexión familiar; 3) reencuentro con sus elementos de identidad gráfica; un antifaz con chiles, y más agregados. Esta tercera serie es un reencuentro con los recursos aprendidos; nos dice la sola imagen, que fue a su casa y llevó a la calle objetos de su colección, un tránsito entre la foto y el diseño. Y para finalizar este recorrido, 4) donde integra de manera paulatina todo lo visto, todo lo sabido, ya colores, texturas, contrastes; ahora son bocetos de diseños utilitarios y si bien siguen proponiendo una búsqueda, ya no son sólo recuento cotidiano, abarcan uso y función, son diseño.

Algunos agregados

Con esta serie *Autorretrato*, Rafael se fuga a través de la fotografía de aquella mirada construida a través del lápiz, antes fue Rafael Lápiz Castro, luego con cámara en mano, encuentra refugio en la luz y en lo cotidiano, rebasa por la izquierda siempre, y rompe con su propia manera de representar a través del dibujo.

Se representa, se actúa, se busca, López Castro es un dibujo que se construye a sí mismo, antes con lápiz, ahora con un ojo tecnológico que es la cámara, una herramienta que se convierte en prótesis de la visión.[10] La suya es una cámara al estilo del siglo XIX, la ciudad y sus escombros son para el artista la fantasmagoría; las imágenes del piso del asfalto, las coladeras, la pintura desgastada por el tiempo, por el agua, son su cara; las imágenes a su paso son él mismo, las captura, con ellas

[10] Es posible que como un acto performático exclusivo, sólo puedan ver las imágenes las personas cercanas al autor.

se delimita, es su propio proyecto. Las imágenes que va capturando del piso son juguetonas, y en ese juego la acción de su mirada es hacia abajo, una constante metafórica y ritual, su mirada siempre ha estado puesta en la raíz.[11]

Antes que diseñador en 1966, fue fotógrafo comercial, retrató a cantantes, como Juan Gabriel, a Víctor Iturbe (El Pirulí), a Raphael ;cuenta que su maestro Flores Heras le puso un ejercicio de retratar lo mismo a diferentes horas del día y esa tarea que parecía absurda le dio una gran lección. Una que sigue aplicando en esta serie.

Se esfuma la representación de lo real, ¿dejó de existir?, o es otra metáfora de la vertiginosa sociedad de redes inmensas de información que a su vez hacen memoria y la destruyen.

Imágenes que nos sugieren el camino y la negación, la esencia, los elementos básicos, la luz, la sombra, el juego y un delirio visual que también lo delimita en la calle. Otro resultado de su transitar en la ciudad en 2007 fue la serie *Caras vemos*, para la cual salió a fotografiar propaganda política y con las imágenes armó rompecabezas, usando fragmentos de las caras de los candidatos propuestos por los diferentes partidos. José Woldemberg escribió un texto para el libro con estas fotos: "el museo del horror, el nuevo muralismo mexicano, aquellas fotos se deforman a la intemperie se deforman tal vez tanto como los candidatos monstruos que devoran presupuestos, democracia, y hasta el paisaje exterior".

Rafael López Castro ha sido un diseñador nacionalista que pareciera ocultarse entre el bicentenario y centenario de Independencia y Revolución, respectivamente. Se refugia en la fotografía y desde ahí se abstrae. Resulta significativa la manera en que se esfuma, después de todo el bombardeo de imágenes de héroes nacionales, de símbolos patrios, que antes fueron su insumo, ahora son raptados por el poder, entre información revuelta y de visiones de la historia en las que abunda la comercial carente de reflexiones restauradoras y generosas conceptualmente, de los cambios que nos construyeron.

El concepto o la idea que esconde de la luz pública la serie *Autorretrato*, trabajada por años, es que Rafael no quiere mostrar nada de ese delirio íntimo. Esperemos que algún día, algún año, podamos ver la obra completa del autor, su reflexión en imágenes, el tránsito de su propia figura donde aparece de mezclilla como siempre viste, entre piedras y tierra, en el preciso lugar donde nació, en Degollado Jalisco, su lugar mítico, de donde emigró a los cuatro años a esta ciudad de México, de fantasías y escombros también.

[11] Didi-Huberman. *Ante el tiempo*, Francia, en Benjamin, nota de la página 151. "La imagen malicia, Pasan literalmente y literariamente son tránsito y son camino".

La mayoría de los autorretratos bien puede ser una bitácora cotidiana del piso de su barrio, Mixcoac, una remembranza también de la textura de su lugar de origen, tiene la misma textura, arcilla, barro, lo que la imagen nos dice es: somos los mismos, en cualquier lado somos textura abstracta, nuestra identidad urbana es de cemento, de varilla, de escombro. La conexión de estas series haría un mapa, geografía, territorio, la ciudad misma, la reflexión fotográfica sobre la iconosfera y el deambular de un citadino por las calles, un citadino que no sólo ve, uno que profundiza; y mira.

Curando el origen, homenaje y búsqueda interminable de identidad

El humor, el juego creativo, el disfrute y goce del trabajo son legados que Rafael comparte en complicidad, primero con Vicente Rojo en aquel ambiente humano y cálido que descubrieron al trabajar en la Imprenta Madero, y luego en la vida. El maestro Rojo dice que lo rodearon amigos cariñosos;[12] en mi opinión, la elección de los trabajadores que estuvieron con él fue clave, en esa selección hizo una "curaduría" de cualidades humanas que parece haber descubierto en la carpeta que llevaban, en la forma de diseñar; esa primera mirada del experto que definió buena parte de sus vidas.

Autorretrato es lo cotidiano memorable; es un juego biográfico que debe cerrar a petición de sus colegas. Es una discusión interna que lo fuga del diseño concertado con un cliente. De esta serie, la que propongo inicial, la más abstracta, resulta en una propuesta artística. En esta pérdida o disolución de la imagen "real", se trasluce una visión desencantada, tal vez, pero también transparenta su carácter inasible, que no se quiere mostrar tal cual es. Para mí representa el simbolismo de un sueño que provoca la elaboración en texto; el descubrimiento lingüístico que aparece con la escritura misma.

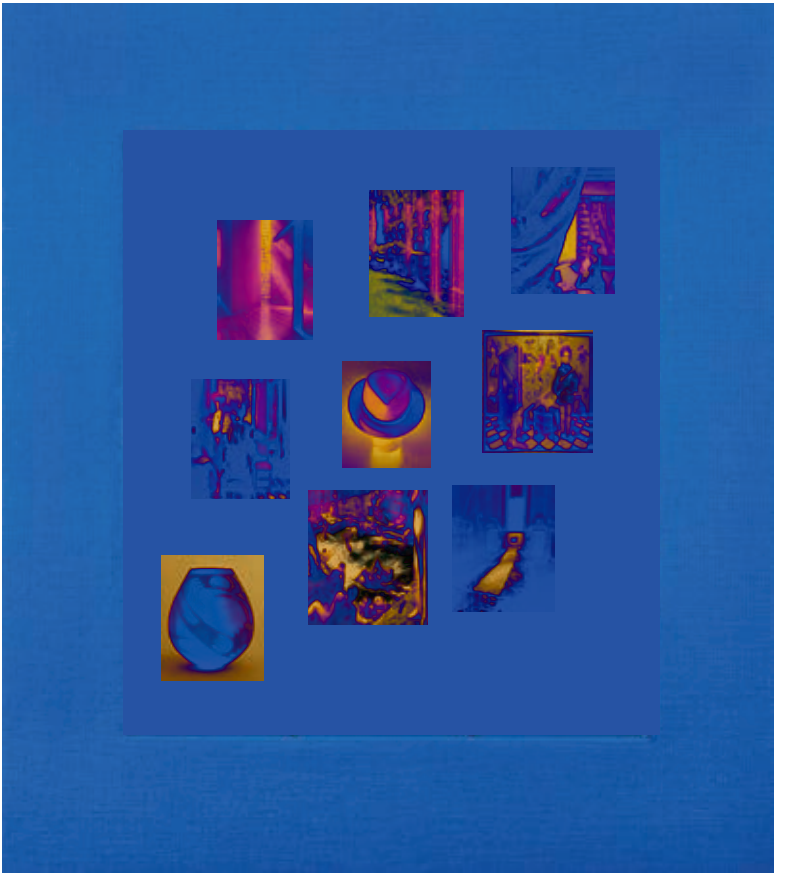
Para López Castro, sus autorretratos sólo son un juego de apropiación de la ciudad, de un andar chilango que reivindica como su lugar de estar.

Conceptualmente el cúmulo de autorretratos reservados, no mostrados, atesorados, representan un cruce de miradas, intimidad a la espera de ser descubierta. Valdría pensar ficticiamente su exhibición, iniciando con aquel cartel *Aquí y ahora*, donde la intimidad del pequeño Guillermo quedó revelada, el gran descubrimiento y de ahí continuar con los autorretratos que en esta línea resultan los más logrados y

[12] De mi entrevista al maestro Vicente Rojo, 2007, para el video: *Imprenta madero, fábrica de objetos para leer*, Abrevian videos, segunda serie, Cenidiap, INBA.

son los que muestran un carácter ingenuo: coladeras de expresión infantil con ojos de metal pequeños y bocas redondas que parecerían decir "O"; perchas para ropa que repiten la forma con alambres y simulan con la mirada un signo de infinito; manchas de colores que parecen haber sido hechas para destacar algún carácter siempre optimista, un dato al margen es que los inicia para recuperar una ciudad secuestrada por el miedo, y para terminar esta ficción la imagen que hace en homenaje a su padre, origen; un sombrero que se posa sobre un cilindro de luz.

Rafael López Castro, *Homenaje a mi padre*, 2008.



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge Salvador Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Carlos Guevara Meza
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas

Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas

La mirada ante lo invisible,
se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2013,
en los talleres de Master Copy S. A. de C. V.,
Av. Coyoacán núm. 1450 bis, Col. Del Valle, CP 03220, México, DF.
La edición consta de 300 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBA.

El espléndido encuentro de investigadoras del arte en este libro nos abre posibilidades de ampliar la mirada, incluso de rozar lo invisible. De la mano de la estética, la historia, el psicoanálisis, la antropología, la filosofía o la sociología, las autoras comparten la idea de que un detalle o un fragmento pueden contener la faz del mundo, a contracorriente de la historia convencional del arte. Enfrentar la creación es siempre un desafío y en los ensayos percibimos la necesidad casi física de explorar nuevos acercamientos.

Los diversos temas abordados dan cuenta del encuentro de la mirada con la imagen, entendida ésta como momento fugaz e irrepetible: desde ella el pasado nos mira y nosotros lo miramos desde la memoria. Cada autora se propuso articular retazos de historia hechos obra y proceso artístico, desde su percepción, desde sus asociaciones y sus conocimientos. Imposible ya seguir censurando la intersubjetividad en el campo de los estudios sobre arte. Aquí se han puesto en acción la subjetividad en la escritura, la sensibilidad guiada por la "lógica de las sensaciones" ante cada objeto de estudio, en un intento por movilizar ciertas fronteras del conocimiento para apropiarnos y darle nueva y actual vida a las imágenes.

ISBN: 978-607-605-261-7

9 786076 052617

CONACULTA INBA CENIDIAP